

METHODO BREVE, E CLARO, EM QUE

Sem prolixidade, nem confusão, se exprimem os
necessarios principios para intelligencia da

ARTE DAMUSICA *Dedicado.*

^A SAM JOAÕ BAPTISTA

P O R
JOAÕ CHRYSOSTOMO
DA CRUZ

*Presbitero do habito de São Pedro, natural de Villa
Franca de Xira.*

Com hum appendix dialógico que
servirá de index da obra, e lição
dos principiantes.

L I S B O A :
Na Offic. de IGNACIO RODRIGUES.

M. DCC. XLV.

Com todas as licenças necessarias, É Privillegio Real.



BAPTISTA SAGRADO,
Precursor Divino.



DOUS são os motivos,
que me obrigáráõ a of-
fereceruos as premissas de meu pobre talento:
Pri.

*Primeiro , a inata obrigação do nome ;
segundo , a qualidade da obra. Quanto ao
primeiro , reconheço em vòs hum sózeito ,
em quem se verificou a significação do vosso
nome João , que quer dizer graça : Joannes ,
ideft gratia , nascendo livre das prizoens da
culpa original : Este mesmo veneravel No-
me me deraõ quando , para ser livre da mes-
ma culpa , me introduziraõ no figurado Jor-
daõ do Baptismo , onde com o nome recēbi
o que significa.*

*Quanto ao segundo : a obra por sua
materia se faz acreedora da vossa protecção,
por ser derigida a regular as vozes ; pois
sois aquelle , a quem ambos os testamentos
velho , e novo , hum em profecia , outro como
testemunha , chamaõ voz , e vòs mesmo o
confessaes : Ego vox. E se sois voz , e voz
de Deos sobre as agoas do Jordaõ , que , no
sentir de Saõ Basilio , val o mesmo que so-
bre o Baptismo : Vox Domini super aquas,
Joannes est super Baptismum. A vòs tam-
bem vos toca , por duplicados motivos , a
protecção desta obra , pelo que contem , e
pelo seu Autor. Assim o espero de vòs para
que*

*que possa sortir os honestos effeitos do fim ,
a que se dirige , e mereça eu imitar a to-
dos aquelles , que souberão applicar-se a en-
cher as condiçoens deste nome.*



a pro
que p
por f

a Arr
der
tos
gast
ma A



PREFACÃO



DESDE que me resolvi a ordenar este Methodo , cuidey muito , em que a obra se conformásse com o titulo ; porque , se o Methodo , deve , por sua natureza , ser claro , e compendiozo , necessariamente se hade nelle evitar a prolixidade , ainda que não pôde ser tão breve , que por fugir da extençaõ se encorra na confusaõ por falta de clareza.

Vivia eu grandemente escandalizado , que a Arte da Musica andasse como encerrada , sem poder ser entendida , nem penetrados seus preceitos por qualquer engenho claro , que não tivesse gasto muitos annos no exercicio della , sendo huma Arte tão nobre , e menos difficil , que outras ,
de:

P R E F A C A M.

de entender-se, e ainda assim, menos entendida, e por isso menos estimada. Abre hum curioso hum livro de Geografia, acha hum mappa, observa os numeros, conhece os grãos, acha os polos, e se continua, entende em que altura este ou aquelle Reyno está, ou aquella Cidade. Abre outro de Cosmografia, acha a esfera, observa os circulos, conhece os Signos, e o curso dos Planetas &c. Abre outro de Geometria, ou de Architectura, e pela explicação das letras percebe, ainda sem adjutorio do magisterio, mais do que podera entender, se abrisse hum livro de Musica, donde por falta de clareza nas primeiras regras, se segue o despreso desta nobre Arte, conforme o Axioma Filosofico, que diz: nenhuma cousa pôde ser estimada, se primeiro não for entendida: *Nihil volitum, quin pracognitum*. E com muita razão; porque a vontade não segue se primeiro o entendimento não formou conceito da estimabilidade do objecto. Como se hade estimar o que se não conhece? E como se hade conhecer o que se não entende? Da falta de intelligencia se segue a impaciencia, e se esfria acuriosidade.

Dezejando pois remediar esta difficuldade, formey este Methodo, em que me appliquey a proceder não só com brevidade, e clareza, mas muito principalmente na boa ordem, e disposição das regras da Musica, (que não he menos necessaria esta circumstancia nos Methodos) e para me desenganar, o comecey a praticar com alguns principiantes,

cipiantes
vertendo
paciente
de igual
dar o M
e não er
P
achem
da Mu
com o
mais b
Capitu
estiver
fo ser
da exp
como
e defe
gem.
bidas
Sabido
ma po
mais c
n. 4. P
tulo P
car os
conta
bayx
na pr

P E R F A C A M.

ciptantes, e achey, que não me enganara. Advertindo, porém, que sempre me acomodey à capacidade de cada hum, porque não sendo todos de igual engenho, necessariamente se deve acomodar o Mestre á capacidade de cada hũ dos discipulos, e não estes ao genio do Mestre.

Posto que o Methodo seja breve, e nelle se achem as regras em boa ordem a respeito da Arte da Musica, he com tudo necessario, praticalo com os principiantes do modo seguinte para com mais brevidade se a diantarem.

Em primeiro lugar se leão os primeiros dous Capitulos deste Methodo, e em quanto estes não estiverem bem entendidos, não poderá o progresso ser muito felix; entendidos estes com á ajuda da explicação, se tomem de memoria as vozes, como se achão no cap. 1. n. 5.

Daqui se passe a decorar os Signos sobindo, e descendo, como se verá no cap. 2. n. 3. na margem. Depois as Deduções huma, e huma, e sabidas às direitas, se decorem tambem às avessas. Sabido que seja tudo isto, se pratique cada huma por sua vez nas cinco linhas com a clave, que mais convier ao discipulo, como estaõ no cap. 5. n. 4. precedendo a explicação de todo esse capitulo para a noticia das claves, e modo de praticar os pontos da voz nas linhas, e seus espaços, contando os Signos da clave para cima, e para bayxo. Sabendo o discipulo entoar as seis vozes na primeira, e segunda Dedução, se passará em

*

pa-

P E R F A C, A M

papel á parte cada huma dellas com os pontos saltados na forma costumada , ou como melhor parecer se for necessario suprir a Arte os defeitos da natureza. Daqui se passará ao cap. 4. das Cantorias , aonde , por evitar confusões , bastará a prender de cõr os nomes das cantorias , e a causa delles , que são as propriedades das Deduções , com que se formaõ , que estão no fim do capitulo antecedente , que são bq. n. b , e as mutanças de sobir , e descer *Re* , e *Lá*. E se acapacidade o permitir , se explicará o que baste combinando os schemas das cantorias com o das Deduções em commum , que ficou no cap. 2. n. 2. sendo necessario ; porque melhor se entende o posterior com a lembrança do que já está sabido. E pondo em praxe a primeira cantoria , como se acha no cap. 5. n. 5. tirando a em papel á parte para se praticar também com os pontos saltados , ou mais , ou menos segundo acapacidade dos discipulos , se passe á terceira Dedução , e della á segunda cantoria ; e para que o ouvido se habitue mais no conhecimento dos pontos , se continuará o exercicio delles com mais variedade , fazendo escada dos pontos mais facéis para os mais difficultosos. E quando estes senão possam executar , nem por isso se deixe de passar ao compaço , decorando as figuras , e pauzas com seu valor , como se ve no cap. 9. n. 2. principiando a cantar com minimas , e semibreves , e depois com seminimas , e colcheas , partindo o compaço em duas , tres , ou quatro partes. E quando o ouvido

P E R F A C A M.

do esteja mais firme nos pontos faccis , se passará aos deficeis , como são Outavas , sextas mayores , e menores , e quartas mayores , para cuja execuçãõ se formem as entoaçõens para estes pontos com ajuda dos seus mediatos , como são : terceira , e quinta , ou quarta , e sexta para a oytava , e a segunda para a quarta mayor , ou como melhor parecer. E para que andem mais á mão estas entoaçõens , podem andar no mesmo papel , em que se canta á compasso. E quanto a disposiçãõ do discipulo admitir , se lhe hiraõ introduzindo por huma parte adiversidade do compasso , por outra a dos pontos , e de caminho o *sustenido* , e o *b mol* , primeiro na regra , e depois na clave. E para te fazer mais expedito , será conveniente , que o Mestre primeiro cante o que quer ensinar como faz a Aguia com os seus filhos : *Sicut aquila provocat ad volandum pullos suos*. E para que a prenda com gosto , será util , que os solfejos sejaõ engraçados , e ayrosos , e quando seja necessario usar de canto menos agradavel , naõ haja nelle muita demora , que he perder tempo. No tempo , que se gastar neste exercicio , senaõ deixe de preguntar pelo interrogatorio que vay no fim deste Methodo , porque , como naõ contenha diversa materia da que se exercita cantando , naõ servira de confusaõ , mas antes ajudará para a intelligencia do mesmo , que exercita , e de tudo o mais que se contém nos dez capitulos deste Methodo. Isto suposto , farão os Senhores Mestres o que entenderem , e lhe ditar a experiencia , accomodando-se

P E R F A C, A M.

do-se sempre á capacidade dos discipulos , e fugindo de causar lhes perturbação , que junta com a ignorancia só serve de atrazar ; só lhes não devem perdoar o descuido no que devem ter de memoria ; no mais porém , que depende de discurso , se deve repetir a explicação em quanto se não vir o effeito , mas nunca deve ser muita junta por cada vez , mas a que.

BASTA;



LICENÇAS

DO SANTO OFFICIO.

Vista a informação, pôde-se imprimir o papel de que se trata; e depois de impresso tornará para se conferir, e dar licença que corra, sem a qual não correrá. Lisboa 21. de Mayo de 1742.

Fr. Alencastro. Teixeira. Silva.

Soares. Amoral.

L I C E N C A

Do Ordinari

CENSURA Do M. R. P. D. Jozè Barbosa Clerigo Regular Chronista da Serenissima Casa de Bragança Academico do numero da Academia Real Examinador das tres Ordens militares.

EXCELLENTISSIMO , E REVERENDISSIMO
Senhor.

P Or Ordem de V. Excellencia vi o *Methodo Breve*, e claro da *Arte da Musica*, composto pelo Padre Joào Chryfostomo da Cruz, cujo zelo devem estimar muito os Professores desta Arte, que com muita rasoã merece o nome de divina, pois a vemos praticada pelo nosso Redemptor, havendo de entrar na tempestade sacrilega da sua Paixaõ captou como Sagrado Cisne nas vesperas da sua morte hum hymno a seu Eterno Pay, como diz a Versaõ Grega, *hymno cantato*, e naõ se pòde fazer mayor elogio à Musica do que ser exercitada pro hum homem Deos, e ser taõ commua nos Salmos, que cantava seu Real Avò segundo a carne. O zelo do Autor merece grandes louvores pois compadecido dos que se applicaõ a esta Arte lhes dà os documentos para saberem fundamentalmente huma sciencia, de que saõ Mestres os Anjos. Se a terra
tivera

tivera com o Ceo a devida correspondencia , a armonia deste seria o exemplar daquella , mas já que a culpa foy a causa deste infeliz divorcio , procurem os princepiales executar este Methodo , para que tenha a sua perfeição esta Arte divina. A obra me parece digna da licença para se imprimir , porque não tem cousa alguma contra a Fè , ou bons costumes. Lisboa nesta Casa de Nossa Senhora da Divina Providencia de Clerigos Regulares 27. de Junho de 1742.

D. Jozè Barbosa C. R.

P Ode-se imprimir o Methodo breve da Arte da Musica , vista a informação , e depois de impresso , torne conferido , para se dar licença , sem a qual não correrá. Lisboa 28. de Junho de 1742.

Salter.

LICENÇA

Do Paço.

*CENSURA do M. R. P. João da Sylva de Moraes
Mestre da Basílica de Santa Maria.*

S E N H O R.

M Anda me V. Magestade Veja o papel de que trata a petição junta intitulado *Methodo breve, e claro*, que seu Autor o Padre João Chrysothomo da Cruz Presbitero do habito de S. Pedro determina dar ao prelo. Delle não pôde resultar couza alguma, que encontre as venerandas leys de V. Magestade, antes sim aproveitarà muito a lição destas poucas, mas principaes regras da Musica para bem facilitar no tyrocínio a ardua comprehensão daquellas, que felizmente conduzem à gloria do magisterio, cuja perfeição entre nós os professores, certamente he devida toda às sempre sublimes, admiraveis ideas de V. Magestade.

Aristoteles, que igualmente deo leys Politicas, e Filosoficas, julgou taõ precisa esta Arte, para o bem das Republicas, que no livro Oytavo della, cap. 4 mandou instruir nos seus preceitos, a todos os mancebos; porque talvez entendeo profun-

fundamente; que para bem ordenar n'alma, os habitos virtuosos, tem grande poder a Musica: e Socrates, que depois de velho aprendeo acantar com os meninos, como refere Erasmo no terceiro livro dos *Apathegm.* sendo-lhe objurgada a curiosidade por alguns Criticos, respondeo á Censura dizendo, que senão applicára de antes ao que depois aprendia, porque só então acabava de conhecer, quanto era util, e necessaria a Musica, para a vida commua.

Atè para a milicia, de cujas mãos pendeo sempre o augmento, e conservação dos Reynos tem grande conveniencia a Musica; pois Agefilão vendo marchar os seus soldados ao regular compasso de varios, mas acordes instrumentos, e vozes, distinguia os valentes, dos medrosos, na forma, que Plutarco aponta *In Lacon Apopthegh.* E do grande Alexandre, conta hum Anonymo, segundo escreve o já citado Erasmo, que ouvindo cantar o musico Xenophanto se inflamava mais, que nunca no ardor da guerra; mas tudo isto he menos para a estimabilidade da Musica, que o sabermos todos quanto V. Magestade a honra, na sagrada applicação, que faz della ao Solemnissimo culto da Devidade nas mayores Igrejas, e Choros deste Reyno. Por tudo isto, Senhor, merece o Autor deste Methodo hum particular, e eterno agradecimento do publico, e que V. Magestade lhe conceda a licença para imprimilo. Este o meu parecer. Salvo o melhor. Lisboa, 6. de Novembro de 1742.

João da Sylva Moraes.

Que

Que se possa imprimir vistas as licenças do Santo Officio, e Ordinario, e depois de impresso tornará á Mesa pára se conferir, e dar licença para que corra que sem ella não corre: tá Lisboa 29. de Noveibro de 1742.

Pereira. Teixeira:

ME:



METHODO
BREVE, E CLARO,
Para á intelligencia da
ARTE DA MUSICA

CAPITULO I.
Da origem da Musica.



TODOS sabem, que o homẽ
tem lingua para falar, e voz
para cantar. Com a lingua se
exprimem eloquentes concei-
tos, e com a voz se entoaõ
armoniosos concertos. De
huma mesma boca sahẽm diversas armonias,

ja de palavras , ja de vozes. Para as primeiras hã muitos magisterios, para as segundas só a Musica tem regras : e para que vamos por sua ordem declarando-as , começaremos por onde ella teve o seu principio.

Hum dos meynos , que a Providencia destinou para manifestar cousas occultas , he a propensaõ particular , com que dotou a muitos homens para especiaes applicaões, De que lhes nasce o dezejo de saber, e deste a coriofidade , e esta applica os meynos proporcionados ao fim , que se pertende , com que finalmente se vem a entender o que sem diligencias se naõ poderia saber.

1 Guiados pois os homens da sua propensaõ descobriã na voz humana sette pontos diversos , que saõ como sette de graos por onde a voz sobe , e desce ; e posto que mais de sette pontos se sobem , e descem com a voz , na realidade naõ saõ mais de sette os pontos ; porque , sendo necessario chegar ao outavo ponto , como este tenha por cima o mesmo tom , que o primeiro por bayxo , se reputa pelo mesmo ,
ain-

Breve, e claro. 3

ainda que seja diferente no som. Sirva de exemplo o setenario da semana, que repetido muitas vezes, fórma mezes, annos, lustros, e seculos inteiros, não sendo mais de sette os dias, que se contaõ da semana. E posto que o Domingo seguinte não seja o mesmo, que passou há outo dias, he porèm Domingo como o primeiro, e principio de outra semana.

2 Estes pontos se numeraõ por sette letras as primeiras do nosso alfabeto, pondo em primeiro lugar a setima na fórma seguinte.

G. A. B. C. D. E. F.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

3 Servem estas letras de numeros, e por isso vaõ apontadas por baixo para se saber a ordem, que seguem. O que talvez se tomou dos Gregos, ou Hebreos, que não usãõ de outros numeros para contar, que das letras, com que escrevem. Costume,

me, que ainda hoje em muitas Artes liberaes se observa na Europa toda.

4 A estas letras, ou numeros chama a Arte *Signos*; porque significaõ, ou assignaõ numericamente os pontos da voz. E para que nos costumassemos a articular com a lingua os pontos, que a voz entoa, se inventaraõ humas syllabas, entre si diversas, para se proferirem os pontos, que faõ as seguintes.

ut. re. mi. fa. sol. la.

5 A estas syllabas, com que a lingua acompanha a voz, chamou o costume vozes. E posto que sejaõ seis, e os Signos sette, naõ carece de mysterio; porque desta desigualdade se seguem notaveis effeitos na Musica, como se irá entendendo.

Breve , e claro. 5

CAPITULO II.

Das Deduções.

Começaõ as seis vozes igualmente com os sette Signos, dos quaes sobeja o ultimo, na ordem seguinte.

I. D E D U Ç A M.

<i>Vozes</i>	ut	re	mi	fa	sol	la
<i>Signos.</i>	G.	A.	B.	C.	D.	E.
	1.	2.	3.	4.	5.	6.

Em *C.* quarta letra, ou *Signo* se principia a segunda Deduçaõ ; e porque não cabem as seis vozes nos Signos, que se seguem, se contaõ de novo outra vez os que bastaõ para seu complemento.

II. DE.

II. D E D U Ç A M.

Vozes. ut re mi fa sol la
Signos. **C. D. E. F. G. A.**
 4. 5. 6. 7. 1. 2.

No 7. *Signo*, que he *F.* 4. letra desta
 2. Deduçaõ se dá principio á 3. continuando os *Signos* começados até onde bastarem.

III. D E D U Ç A M.

Vozes. ut re mi fa sol la
Signos. **F. G. A. B. C. D.**
 7. 1. 2. 3. 4. 5.

I Temos visto as Deduções em particular, segue-se vermolas em commum, para mayor clareza.

Breve, e claro.

7

<i>Sobindo.</i>	D C B A G F E D C B A G	1. <i>Dedução</i>	la	fol	mi	<i>Descendo.</i>
		2. <i>Dedução</i>	la	fol	re	
		3. <i>Dedução</i>	la	fol	ut	

2 Na presente figura se achão os Signos com as vozes, que acada hum cofrespon-dem nas Deduções. E se note, que, *G*, *A*, *C*, e *D*, tem 3. vozes. *B*, *E*, e *F*, só duas, porque *F*, sobeja na 1. *Dedução*, *B*, na 2. e *E*, na 3. Vejamos agora cada Signo com as suas vozes em particular.

G

8

Methodo

G tem

fol na 2. *Dedução*
 re na 3.
 ut na 1.

por isso se diz:

G fol re ut.

A tem

la na 2.
 mi na 3.
 re na 1.

A la mi re.

B tem

fa na 3.

B fa mi.

C tem

mi na 1.
 fol na 3.
 fa na 1.
 ut na 2.

C fol fa ut.

D tem

la na 3.
 fol na 1.
 re na 2.

D la fol re.

E tem

la na 1.

E la mi.

F tem

mi na 2.
 fa na 2.
 ut na 3.

F fa ut.

Breve , e claro. 9

3 Para que não cause duvida , o ver , que os Signos senão nomeaõ segundo a ordem das suas vozes , como estaõ nas Deduções ; pois v. g. em *G.* primeiro dizemos *Sol* que está na 2. Dedução e o *re* , que está na 3. e ultimamente *ut* que está na 1. dizendo : *G* , *sol* 2 , *re* 3 , *ut* 1. e assim em todos os mais , excepto *E la mi* , e *F fa ut* , vemos esta disparidade : se adverte, que este uso provem dos antigos , que na fórma , em que collocaraõ as Deduções nomeavaõ os Signos a primeira vez com as vozes , com que començaõ os primeiros Signos , e chegando a *G.* segunda vez, que tem *sol* na 2. e *re* na 3. se principia nellê de novo a 1. e a traz della a 2. e 3. na mesma ordem que antes na forma da taboa seguinte , onde veremos os Signos em tres classes : os primeiros , que são os mais baixos se chamaõ *Graves* , os superiores a estes por serem mais altos se chamaõ *Agudos* , e sobre estes os *sobre agudos*. E quando seja necessario passar destes para cima se chamáraõ *Agudissimos* , e para baixo dos *Graves* *Subgraves*.

Taboa antiga da posiçãõ dos Signos.

<i>Sobre agudos</i>	F	fa
	E	la mi
	D	la sol re
	C	sol fa ut 2. <i>D.</i>
	B	fa mi
	A	la mi re
	G	sol re ut 1. <i>Ded.</i>
<i>Agudos.</i>	F	fa ut 3. <i>Ded.</i>
	E	la mi
	D	la sol re
	C	sol fa ut 2. <i>Deduçãõ</i>
	B	fa mi
	A	la mire
	G	sol re ut 1. <i>Deduçãõ</i>
<i>Signos Graves.</i>	F	fa ut 3. <i>Deduçãõ</i>
	E	la mi
	D	sol re
	C	fa ut 2. <i>Deduçãõ</i>
	B	mi
	A	re
	G	ut <i>Primeira Deduçãõ</i>

Breve , e claro. II

Nesta Taboa se achaõ desde o primeiro *E la mi* para cima , todos os Signos com as suas vozes , como se costumaõ nomear, para o que se repetem as Deduçoens novamente. De caminho se observe , em que Deduçaõ tem qualquer Signo a sua primeira voz, e se achará , que na 1. Deduçaõ tem *E la mi* o seu *la* , que he a sua primeira voz *F*, *G*, e *A*, começaõ na 2. Deduçaõ. *B*, *C*, e *D*. na 3. Deduçaõ. E sabidas as primeiras vozes de cada Signo nesta taboa , facilmente se sabem as de mais , tomando sentido nas Deduçoens , que se seguem , porque depois da 1. se segue a 2. e depois desta a 3. e depois da 3. está outra vez a 1. 2. e 3. por exemplo : *G*. tem o seu *sol* 1. vóz na segunda Deduçaõ, segue-se *re* na 3. e o *ut* na 1. que se segue depois da 3. *C* , que principia com *sol* na 3. Deduçaõ , tem o seu *fa* na 1. que se segue , e o *ut* na 2. e por este modo se observem os demais Signos , advertindo , que a voz , que aqui chamamos primeira de cada Signo he aquella , que primeiro sóa no mesmo Signo junto á letra capital do mes-

mo. v. g. em *G*, *sol re ut o sol* em *A la mi re o la* &c.

CAPITULO III.

Da distancia intermedia das Vozes.

TEmos dado ordem aos pontos da voz, resta sabermos para que he necessaria tanta ordem na sua distribuiçãõ. E naõ he outra a causa, senãõ a desigualdade da distancia, que deve haver entre os pontos da voz, porque naõ se pode dar outava, a qualquer Signo, sem passar por dous meyos pontos, ou naturaes, ou accidentaes.

I A distancia, que há de ponto a ponto chamamos *Tono*, ou *Semitono*. A que chamamos *Tono* he inteira, e a que chamamos *Semitono* he meyo ponto, ou meya distancia; esta há sempre entre *mi*, e *fa*, aonde a entoaçãõ das seis vozes se parte ao meyo; e por isso usamos de duas Deduções pa-

Breve, e claro. 13

para sobir à outava de qualquer Signo, porque huma só com seis vozes não basta; e o *Tono*, ou ponto inteiro he a distancia, que ha entre qualquer das outras vozes, que são: entre *ut*, e *re*, entre *re*, e *mi*, entre *fa*, e *sol*, e entre *sol*, e *la*, que vem a ser quatro tonos, e meyo dentro das seis vozes. E dentro de huma outava ha cinco tonos, e dous semitonos, o que se póde ver na taboa seguinte.

	D	.sol.	..re.	..la..	
		
Semitono	C	..fa.	..ut.	..fol.	
	B	mi	
		bfa.	
	A	..re.	..la..	..mi.	Semitono
		
	G	..ut.	..sol.	..re.	
		
Semitono	Ffa..	..ut.	
	E	..la..	..mi..	
		
	D	.sol.	..re.	..la.	
		
Deduções	C	..fa..	..ut.	..fol.	
		I.	2.	3.	

2 No presente eschéma se vem todos os *Signos* com os *tonos* divididos em dous *Semitonos* cada hum , para se conhecerem melhor os pontos , em que ha *Semitono* , que he entre *mi* , e *fa* em todas as *Deduções* , e
vaõ

Breve , e claro. 15

vaõ assignados com circulo menor. Na 1. Deduçaõ está entre *B*, e *C*. Na 2. entre *E*, e *F*. Na 3. entre *A*, e *B*. Os mais pontos, em que o *tono* he perfeito , vaõ assignados com circulo mayor, que comprehende dous meyo pontos em cada ponto.

3. Note-se que *B fa mi* tem na 1. Deduçaõ *mi* notado com \square *quadrado*, e na 3. *fa* notado com *b mol* para deslinçaõ destas duas vozes entre si incompativeis, que sendo ambas de hum signo, naõ pòdem ser iguais no tom, como se vé ficar o *fa* mais baixo que o *mi* do mesmo signo hum *semitono*; e a causa he; porque na 1. Deduçaõ se diz *re* em *A la mi re*, e delle para o *mi* de *B fa mi* he necessario, que haja *tono*, e como a 3. Deduçaõ diga *mi* em *A la mi re*, batta que suba hum *semitono* a dizer *fa* em *B fa mi*; porque, como fica dito, sempre entre *mi*, e *fa* deve haver *semitono*.

4 Da desigualdade destas duas vozes de *B fa mi* procederaõ as *Propriedades*, que se assignaraõ ás Deduções de que se formaõ as duas *cantorias*, como veremos no *Capitulo*

tulo seguinte. Ja no eschéma passado vimos na 1. Deduçãõ o *mi* de *B fa mi* notado com **¶** quadro, e na 3. Deduçãõ o seu *fa* com *b mol* para distinguir com adiversidade destes dous caracteres a diferença destas duas vozes, que por serem do Signo *B*. se notaõ com a mesma letra *B*, em diversas fórmas, que por isso alguns usaõ pronunciarem, e assignarem este Signo desta sorte *B bfa, ¶mi*. O que supposto, saõ as Propriedades tres, a saber:

¶ quadro da 1. Deduçãõ.

Natura da 2. Deduçãõ.

b mol da 3. Deduçãõ.

A razão, porque á 2. Deduçãõ se dá a Propriedade de Natura, he porque naturalmente se póde conformar com qualquer das duas suas collateraes na formaçãõ das cantorias, como se verá no Capitulo seguinte.

5 Destes mesmos signaes de **¶**, e *b*. se usa muitas vezes por elegancia para ornato, e variedade do canto, como depois veremos no Capitulo 6. do canto accidental.

CAPITULO IV.

Das Cantorias.

1 **T**EMOS visto como os *sette pontos da voz*, senão podem exprimir, senão por meyo de *seis vozes*, por causa dos *semitonos*, que concorrem com os mesmos *pontos*. E para podermos cantar com seis vozes sómente, todos os pontos, que for necessario sobir, e descer, passaremos de huma Dedução para outra, quando excede o limite das seis vozes; isto he: quando sobindo em huma Dedução, achamos mais pontos para cima do seu *la*, temos necessidade de passar a outra Dedução, e seguindo ella proferir esses pontos. Da mesma sorte descendo, e achando pontos a baixo do *ut*, necessitamos de outra Dedução para proferir esses pontos. Para cujo effeito se formão com *tres Deduções duas Cantorias* diversas: Primeira chamada de *quadro*, e

natura, porque se forma com a 1. e 2. *Dedução*. Segunda de *Natura*, e b *mot*, porque se forma com a 2. e 3. *Dedução*. Disse: duas *Cantorias diversas*; porque não se usa da segunda juntamente com a primeira, nem desta quando cantamos com a segunda, e a causa he à incompatibilidade das vozes de *B fa mi*, que fazem separar a primeira *Dedução* da terceira; porém a segunda *Dedução* de *Natura*, que naturalmente se conforma com qualquer das duas suas collateraes, como fica dito, serve em ambas as cantorias. Na primeira como segunda *Dedução*, e na 2. como primeira *Dedução*.

2 De dous modos se sobe, e desce em qualquer das duas cantorias. Na 1. *Cantoria*, ou sobimos da 1. *Dedução* para a 2, ou da 2. para a 1. Quando sobimos da 1. para a 2. achamos em *C sol fa ut o fa* da 1. *Dedução*, e *o ut* da 2, e em *D la sol re o sol* da 1, e *o re* da 2, e em *E la mi o la* da 1. e *o mi* da 2, e continuando as vozes começadas na 2 *Dedução*, achamos *fa* em *F sol* em *G* aonde temos outra vez *o ut* da 1 *Dedução*

Breve , e claro. 19

dução e em *A*, em lugar de *la* da 2 achamos *re* da 1 para sobir do segundo modo , que he da 2 para a 1. E porque em o mesmoq signo senão podem ao mesmo tempo dizer duas vozes diversas, se usa da *mutança*, ou *mutação*. Esta he de dous modos a de sobir *re*, e a de descer *la*. Quando sobirmos para a 2. Dedução, diremos o seu *re* em *D*. em lugar do *sol* que o mesmo Signo tem na 1. Dedução. E quando sobirmos para a 1 Dedução diremos *re* em *A* em lugar de *la* que o mesmo Signo tem na 2. o que mais claramente se verá adiante. A *mutança* de *la* se usa quando descemos nesta mesma Cantoria, da 2. Dedução para a 1, ou desta para a 2. E para qualquer Dedução que se desça, se toma o seu *la*, deixada a voz, que se havia de dizer na superior no mesmo Signo. O exemplo mais claro de hunta, e outra *mutança* na primeira cantoria, veremos na *Tabella* seguinte.

Primeira Cantoria de \natural quadro, e Natural.

Primeiro modo	Subindo da 1 Deduçaõ para a 2.
	A G F E D C B A G
	1. Ded. la sol fa mi re ut
	para desc. m / m / para subir
	2. Deduçaõ la sol fa mi re ut
Descendo da 2. para a 1.	
Segundo modo	Subindo da 2. Deduçaõ para a 1.
	H D C B A G F E D C
	2. Deduçaõ la sol fa mi re ut
	para desc. m / m / para subir
	1. Deduçaõ la sol fa mi re ut
Descendo da 1. Deduçaõ para a 2.	

Breve , e claro. 21

Note-se o signal da *mutança* , que está notada com a letra *m* entre o *sol* , e *re* de *D* , que he para que subindo , em lugar de *sol* se diga *re* ; e a que está entre as vozes de *E* , que he para que descendo em lugar de *mi* se diga *la*. No segundo modo está o signal da *mutança* em *A* entre *la* , e *re* para que subindo , em lugar de *la* se diga *re* , e descendo em lugar de *re* se diga *la*.

2 Na 2. Cantoria tambem subimos de dous modos : no primeiro subimos da 2. Dedução para a 3 , e no segundo subimos da 3. para a 2. como se vé na tabella seguinte aonde se acharão tambem os modos de descer , e tudo o mais á semelhança da primeira Cantoria.

Segunda Cantoria de Natura, e b mol.

Subindo da 2 Dedução para a 3.	D C B A G F E D C	2. Ded. la sol fa mi re ut	Primeiro modo
Descendo da 3. Dedução para a 2.	la sol fa mi re ut	3. Dedução	Segundo modo
Subindo da 3. Dedução para a 2.	A G F E D C B A G F E	3. Dedução la sol fa mi re ut	Segundo modo
Descendo da 2. Dedução para a 3.	la sol fa mi re ut	2. Dedução	Segundo modo

Breve , e claro. 23

4 Temos visto as Cantorias em particular com os diversos modos de subir , e descer em cada huma por meyo das mutanças. Na seguinte tabella as veremos juntas, repetidos os Signos tres vezes , e as Deduções em outra ordem para commodidade das mesmas Cantorias , notadas com as suas Propriedades por cima. Na primeira columna vão as vozes da 1. Dedução ; na segunda as da 2 , e na terceira as da 3. correspondendo as vozes de todas tres aos Signos , que vão assignados no primeiro lado. A primeira cantoria comprehende a 1 , e 2. Dedução , que se incluem debaixo do arco superior. A segunda Cantoria comprehende a 2 , e 3. Dedução , que se incluem no arco inferior. Entre as Deduções vão tambem as Mutanças em seus devidos lugares , como ficáraõ notadas nas duas Tabellas antecedentes. Vão mais as formas das tres Claves , de que adiante trataremos no Capitulo seguinte postas nos seus devidos lugares : A de *F fa ut* na classe dos *Graves* , a de *C sol fa ut* no 4. Signo dos *Agudos* , e a de *G sol re ut* no 1. dos *sobre*
agu.

agudos. Todas as riscas , que sahem para o lado posterior com as Claves , e sem ellas , mostraõ os pontos , que devem cahir em linha ; e todos os mais Signos , que tem suas vozes entre linha , e linha , devem cahir em espaço , o que melhor com o uso se entenderá. Desta mesma Tabella se pôde usar para ensinar o Canto-chaõ , o que eu fiz muitas vezes , variando sómente as claves , á imitação das que se usaõ no Canto-chaõ, menos a clave de *G sol re ut* com a mayor parte dos Signos sobre agudos , que no dito canto naõ tem lugar .

Taboa geral.

primeira Cantoria

segunda Cantoria

3. Ded.

mutanças.

mut.

D.

1. D.

graves

agudos

sob. ag.

F

E ..la.. m ..fa..

D ..sol.. m ..mi..

C ..fa.. ..re.. m ..la..

B ..mi.. ..ut.. ..sol..

A ..re.. m ..la.. m ..fa..

G ..ut.. ..sol.. m ..mi..

F

E ..la.. m ..fa.. ..ut..

D ..sol.. m ..mi..

C ..fa.. ..re.. m ..la..

B ..mi.. ..ut.. ..sol..

A ..re.. m ..la.. m ..fa..

G ..ut.. ..sol.. m ..mi..

F

E ..la.. m ..fa.. ..ut..

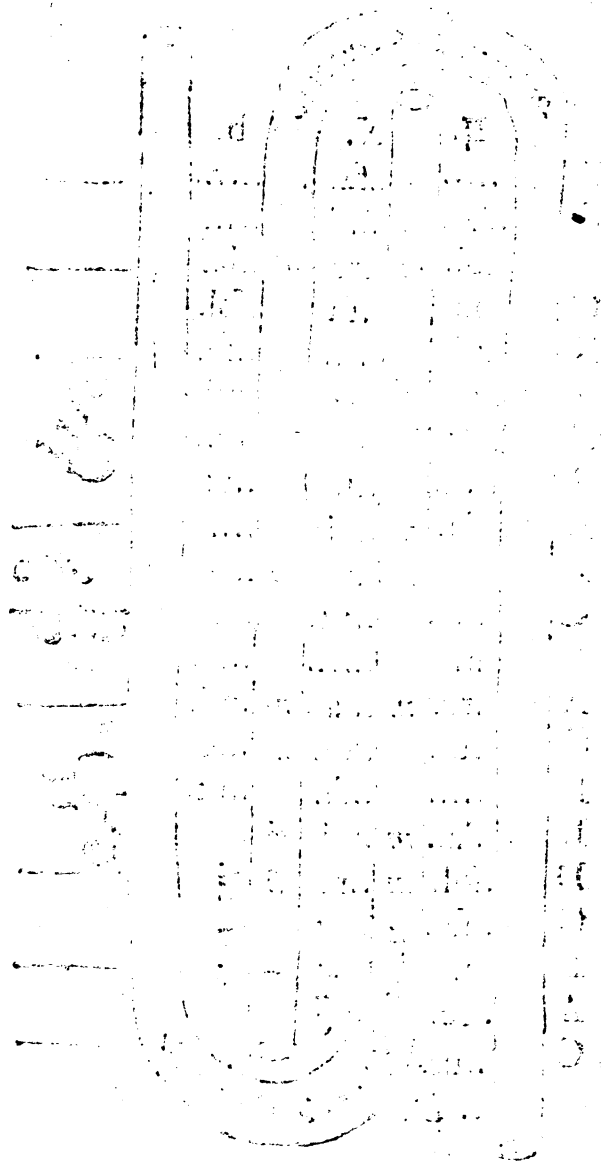
D ..sol.. m ..mi..

C ..fa.. ..re.. m ..la..

B ..mi.. ..ut.. ..sol..

A ..re.. m ..la.. m ..fa..

G ..ut.. ..sol.. m ..mi..

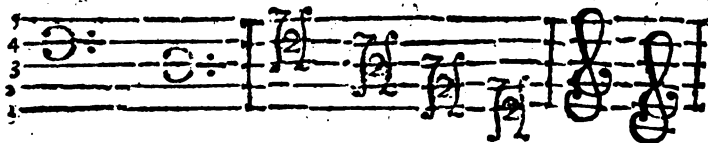


CAPITULO V.

Da praxe dos Signos, e Claves.

Para pormos em pratica tudo o que fica dito, se hade saber, que em huma de cinco linhas se poem huma das tres claves. A de *F fa ut* se costuma pôr na 4. linha para dar lugar aos pontos, que ha de hi para baixo até *G sol re ut*. E algumas vezes tambem se acha na 3. linha para dar lugar a mais alguns pontos para cima. A clave de *C sol fa ut* se poem na 1. 2. 3. ou 4. linha. Quando está mais alta, he para descer mais, e subir menos; e quando está mais baixa he para subir mais, e descer menos. A clave de *G sol re ut* se poem na 2. linha; e para as flautas se poem na 1.

Clave de F. Clave de C. Clave de G.



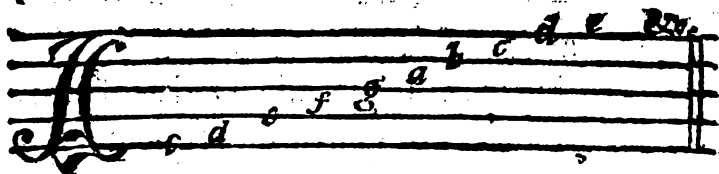
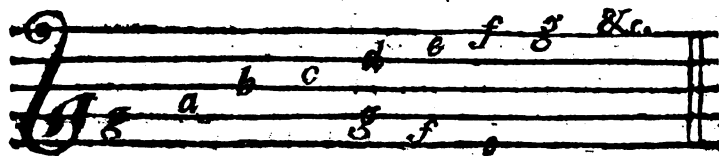
2 Na linha, em que estiver a Clave se supoem o Signo, que lhe dá o nome, e dahi se vão contando os mais Signos, que se seguem ao Signo da Clave, contando para cima as direitas, e para baixo, as avéllas, v. g. estando a Clave de *G* sobre *ut* na 2. linha, nella se supoem *G*. no espaço, que se segue para cima *A*. na 3. linha *B*. e assim se vão continuando de linha para espaço, e de espaço para linha até se acabarem os Signos na 5. linha, e por cima della se principia a contar de novo para cima, acrescentando as linhas, que forem necessarias. Porém se descermos da clave de *G* para baixo, segue-se *F*. no espaço immediato por baixo, da 2. linha, e na 1. *E*, e por baixo della *D*. &c.

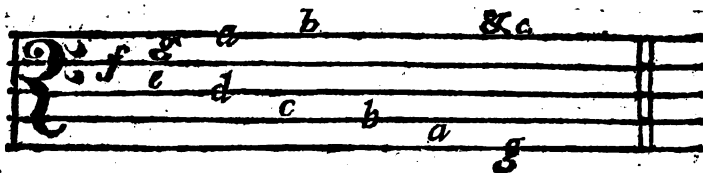
Em

Breve, e claro. 29

Em qualquer linha, que esteja a clave de C, se supoem *C sol fa ut*, e no espaço seguinte para cima D. e na linha seguinte E. &c. E descendo, se conta B. no espaço immediato por baixo da linha desta clave, e assim se vaõ continuando ás aveffas até onde for necessario. Mas em se acabando, se tornem a começar sobindo em G, e descendo em F. O mesmo se observa com a clave de F. dizendo G. no espaço por cima, para contar ás direitas, e E no espaço por baixo para continuar ás aveffas.

Exemplo.

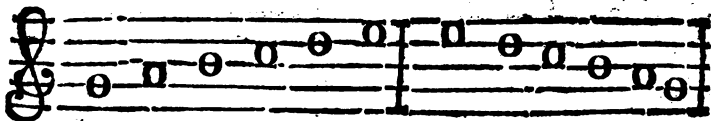




3 Os pontos da voz, ou vozes, que até agora foraõ significados pelas letras iniciaes dos Signos, na Praxe são significados por humas *notas*, ou *figuras* de diversas formas com mais, ou menos valor, conforme a pressa, ou vagar, com que os pontos da voz se houverem de articular, de que adiante trataremos no Capitulo 9. Destas notas tomaremos só huma para exemplificar a entoação das 6 vozes, sem necessidade de exprimir os Signos.

Primeira Dedução.

ut re mi fa sol. la



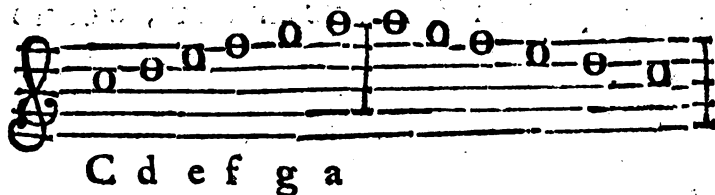
G a t c d e

No lugar, em que esta Dedução tem *fa*, tem a 2. *ut*, como fica dito no cap. 2.

Segun-

Breve, e claro. 31

Segunda Dedução.



4 Temos visto a 1. e 2. Dedução com a clave de *G sol re ut*, vejamos agora com outra clave.

2. Dedução.

1. Dedução.



Com esta Clave fica a 2. Dedução por baixo da 1. a causa se pôde observar na *Taboa geral*, aonde se achará o exemplo passado, principiar dos *sobre agudos* para cima, a 1. Dedução, e sobre ella a 2. Dedução. E este principiar em *C sol fa ut agudo* com a sua

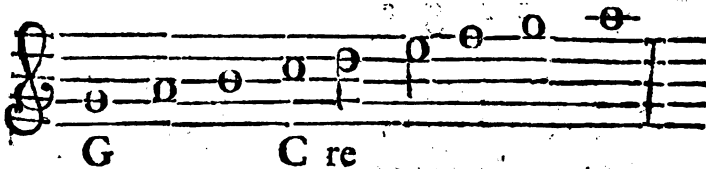
32

Methodo

fua clave, que fica cinco pontos a baixo da clave de G. E ali mesmo se notem as mutanças para a 1. *Cantoria* em hum, e outro lugar.

1. *Cantoria.*

la

2. *modo.*

la



Estes dous exemplos são conformes aos dous modos da 1. *Cantoria* no cap. 4, e as mutanças, que lá vão assignadas com a letra *m*; aqui vão expressas com avoz mudada, com a differença, que a de subir vay assignada por baixo, e a de descer, por cima.

Breve, e claro. 33

5. Segue-se a 3. Dedução para com ella exemplificarmos a 2. Cantoria.

3. Dedução de outro modo.



Veja-se esta Dedução na *Taboa geral*, e se achará no mesmo lugar com ambas as claves; porque ainda que a clave de *C* he mais baixa que a de *G* cinco pontos, bem se vé, combinando estes dous exemplos na dita *Taboa*, que esta Dedução está principiada hum ponto abaixo da clave de *G*, e quatro a cima da clave de *C*. Razaõ porque he da mesma altura em huma, e outra clave.

6. Advirta-se, que todas as vezes, que houvermos de cantar por *Natura*, e *bmol*, he necessario pór com a clave no principio da regra hum *b* no lugar, aonde se conta o Signo de *Bfa mi* (conforme a clave) para
E signi-

34

Methodo

significar, que ahi mesmo se hade cantar o
fa da 3. Deduçaõ, aonde era o mi da 1. E
por essa causa fica posto nos exemplos da 3.
Deduçaõ.

Segunda Cantoria. la

C f re

Do segundo modo. la

F C re

Estes dous exemplos se combinem com
a Tabella da Segunda Cantoria no cap. 4.
No primeiro exemplo vay a clave de C, pa-
ra nella se principiar a 2. Deduçaõ, e haver
lugar para subir della para a 3, que he o pri-
meiro modo desta Cantoria. No segundo
exemplo vay a clave de G. para subir do se-
gundo

Breve , e claro. 35

gundo modo da 3. Dedução em F. para a 2. C. Combinem-se tambem estes dous exemplos na *Taboa geral*, e ahi se conhecerá a differença , que ha entre elles.

7 Tudo o que vay exemplificado na praxe , me parece basta para dar luz aos principiantes ; porque julguey ser desnecessario usar de toda a variedade de claveneste lugar , o que o uso póde suprir , supposta a generalidade com que me expliquey no principio deste cap. e adirecção dos Senhores Mestres tanto para as entoações , como para o mais , que aqui não vay, por evitar confusão ; pois não he minha intenção dirigillos mais sem ajudallos , e poupar-lhes algum trabalho , quando se dignem de servir-se do que tive em ordenar este pequeno mappa.

CAPITULO VI.

Do Canto accidental.

ANtes de se tratar do compasso, não parece desconveniente neste lugar o *Canto accidental*; posto que primeiro se aprende a cantar a compasso, do que haja capacidade para á intelligencia desta materia; mas como tenha sua origem nos capitulos antecedentes, justo será, que neste lugar se trate.

1 A imitação das precedentes Cantorias, se inventáraõ outras, ou mais altas, ou mais baixas que ellas, segundo a eleição dos Compositores. Para este effeito se formáraõ outras Deduções, ou por *abatimento*, ou por *augmento*.

2 Para formação das Deduções por abatimento se aproveitou o costume, e arte do *b mol*, que como vimos na Tabella dos semitonos no cap.3. fez abater o tom em *B*.

Breve, e claro. 37

meyo ponto do natural, donde procede, que qualquer ponto assignado com *b*, se canta meyo ponto mais baixo, e ordinariamente se diz *fa*.

3. Já vimos na *Taboa geral*, que as Deduçoens se seguem humas a outras 4. a cima, isto he: no *fa* da 1. começa a 2, e no *fa* da 2. começa a 3. Seguindo esta mesma ordem, começaremos 4. Deduçaõ no *fa* da 3 em *B*. donde se segue *fa* em *E*; para o que se poem hum *b* junto á clave no lugar deste Signo para ficar o semitono desta Deduçaõ entre *D*, e *E*. E aqui temos ja 3. Cantoria formada com a 3, e 4. Deduçaõ, o que mais claramente se verá no seguinte exemplo.

3. Cantoria.

4. *Ded.* 3. *la*

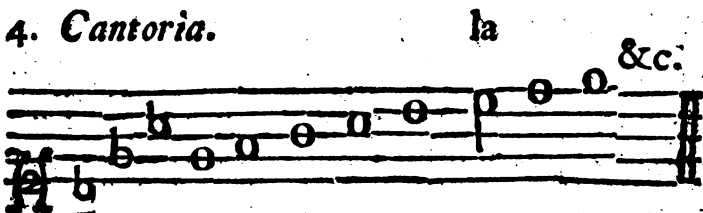
f re

38

Methodo

Seguindo a mesma ordem, pôdemos co-
meçar 5. Dedução dizendo *ut* em *E*, aonde
ficou o *fa* da 4. e será necessario *b* em *A*. pa-
ra dizer *fa* neste Signo. E juntando esta 5.
Dedução com a 4. acharemos 4. Cantoria.
como se segue.

4. Cantoria.



5. Ded.

4. re

5. Continuando da mesma forte se achaõ
até 9. Deduções, pondo sempre *b* no Signo,
em que se houver de dizer *fa*. E com estas
Deduções se achaõ até 8. Cantorias, como
melhor se verá na seguinte Tabella.

4. c.

6. c.

8. c.

A	:	:	b	:	:	:	:	la	:
G	:	:	:	:	b	:	:	fol	:
F	:	:	:	:	:	:	:	b fa	:
E	:	b	:	:	:	:	:	la mi	:
D	:	:	:	b	:	:	:	fol re	:
C	:	:	:	:	:	b fa	:	ut IX Ded.	:
B	b	:	:	:	:	la mi	:	l	:
A	:	:	b	:	:	fol re	:	l	:
G	:	:	:	:	b fa	:	:	ut VIII Ded.	:
F	:	:	:	:	la mi	:	:	l l	:
E	:	b	:	:	fol re	:	:	l l	:
D	:	:	:	b fa	:	:	:	ut VII Ded. l	:
C	:	:	:	la mi	:	:	:	l l l	:
B	b	:	:	fol re	:	:	:	l l l	:
A	:	:	b fa	:	:	:	:	ut VI Ded. l l	:
G	:	:	la mi	:	:	:	:	l l l	:
F	:	:	fol re	:	:	:	:	l l l l	:
E	:	b fa	:	:	:	:	:	ut V Ded. l l l	:
D	:	la mi	:	:	:	:	:	l l l l	:
C	:	fol re	:	:	:	:	:	l l l l l	:
B	b fa	:	:	:	:	:	:	ut IV Ded. l l l l	:
A	:	mi	:	:	:	:	:	l l l l l	:
G	:	re	:	:	:	:	:	l l l l l	:
F	:	ut Deducã	:	:	:	:	:	III l l l l	:

3. c.

5. c.

7. c.

6 Na Tabella presente se comprehendem mais 6. Deduções, que as tres ordinarias, que por todas fazem nove. Nas duas ultimas todos os pontos são dirigidos como na 1, e 2. Deduções; porque tem as suas vozes assignadas nos mesmos Signos desde *G.* primeiro até *A.* Segundo; mas differem ellas daquellas, em que por virtude dos *bb* são mais baixas suas vozes meyo ponto, que o tom natural.

7 Não se póde passar a mais na ordem, com que se deriváraõ estas Deduções, porque não he conveniente pôr segundo *b* no Signo de *B fa mi*, no qual já desde a 3. Deduçaõ vem o tom abatido meyo ponto abaixo do natural.

8 Nos arcos superiores, e inferiores vão notadas por seus numeros as Cantorias, que se podem formar com as Deduções na mesma Tabella expressas. Note-se, que o *b* huma vez posto se não póde escusar por causa dos outros, que sobre elle se poem; porque assim he necessario a respeito da distancia, que deve haver entre cada voz, que

Breve, e claro. 41

como fica dito no cap. 3. entre *mi*, e *fa* sempre ha Semitonõ, e entre as mais vozes, hum Tono; o que não pode seguir-se deyxando de pôr-se o *b*, que ficou das Deduções antecedentes em alguma outra voz, que na seguinte não seja *fa* porque v. g. o *b* em *A.* para dizer *fa*, em *B.* deve estar abatido o tom com outro *b* para dizer *Sol* que aliás ficaria entre *fa*, e *sol*, tonõ, e meyo. O mesmo se póde considerar a respeito das mais vozes.

F

EXEM:

EXEM P L O

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is a bass clef with a key signature of two flats. The music is divided into measures 4 through 9. In each measure, the upper staff contains a melodic line with notes and accidentals, and the lower staff contains a bass line with notes and accidentals. The lyrics 'mi fa' are written below the notes in the upper staff. Measure 4 is marked with a 'D.' above the staff. Measure 9 is marked with a '9.' above the staff.

Breve , e claro. 43

Nestes exemplos vão assignados os dous pontos entre os quaes ha semitono nestas Deduções, que hé o que basta para se conhecerem as mais vozes de cada huma. Sabendo-se contar os Signos em outra qualquer clave, facilmente se saberá a posição dos *bb*, que em humas crescem por cima, como se vé no primeiro exemplo de clave de *C*. na 1. linha; em outras crescem pro baixo, como se vé no segundo exemplo cõ clave de *G*, mas sempre se põe de cima para baixo, cujo effeito procede da ordem das Deduções, que se seguem humas a outras 4. a cima, ou 5. a baixo.

CAPITULO VII.

Das Deduções por augmento para o Canto accidental.

TEmos visto como se fingem Deduções e Cantorias por abatimento, por beneficio do *b mol*, vejamos tambem agora como se podem formar por augmento, ou levantamento.

1 Ha na Musica outro accidente, chamada *diefis*, e vulgarmente *sustenido* cuja forma he a seguinte \sharp o qual tem contrario effeito ao que tem o *b mol*; porque levanta meyo ponto do natural avoz, a que se assigna. E para sabermos a ordem, com que se dirigem estas Deduções, se observe na Taboa geral como as tres Deduções, contando para tráz, se seguem humas a outras 5. assim, isto he: no *sol* da 3 principia a 2, e

Breve, e claro. 45

e no *sol* da 2 principia a 1, e continuando esta mesma ordem no *sol* da 1, que he em *D.* podemos começar 4. Dedução, em que o *re* fica em *E.* e o *mi* em *F*, no qual Signo he necessario \sharp para levantar meyo ponto para que haja hum Tono perfeito entre *E*, e *F*, onde havia semitono na 2 Dedução. E daqui se segue ficar entre *F*, e *G*, o semitono de *mi* a *fa* desta 4. Dedução. Por esta mesma ordem se podem seguir outras Deduções, que se achão na Tabella seguinte.

	4. c.	6. c.	8. c.	
B				* mi l
A			*	la re l
G	✕			sol ut X Ded.
F	✕			fa l l
E			✕	mi l l
D		✕		la re l l
C	✕			sol ut IX Ded.
B				fa l l l
A			✕	mi l l l
G		✕		la re l l l
F	✕			sol ut VIII Ded. l
E				fa l l l l
D		✕		mi l l l l
C	✕			la re l l l l
B				sol ut VII Ded. l l
A				fa l l l l l
G		✕		mi l l l l l
F	✕			la re l l l l l
E				sol ut VI Ded. l l l
D				fa l l l l l l
C	✕			mi l l l l l l
B				la re l l l l l l
A				sol ut V Ded. l l l l
G				fa l l l l l l l
F	✕			mi l l l l l l l
E	la			re l l l l l l l
D	sol			ut IV Ded. l l l l l
C	fa			vozes da I Ded. aqui III. l l l

3. c.

5. c.

7. c.

9. c.

Breve , e claro. 47

2 Na Tabella presente se incluem mais sete Deduções alem das tres ordinarias. Em primeiro lugar está a 1 Dedução , a que se pôde chamar 3 pela ordem , com que as contamos ás aveffas, para intelligencia desta Tabella. Na Taboa geral principia a 3 Dedução em *F* , onde está a clave dos graves. Em *C*. na clave agúda tem *sol* , e nelle mesmo Signo começa a 2. Dedução , que tem o seu *sol* na altura da clave aguda , em *G* : e no mesmo Signo principia a 1, que tem o seu *sol* em *D* : Neste mesmo Signo vay principiada a 4 Dedução , que para dizer *mi* em *F*. tem hum z , e dito o *sol* em *A* , no mesmo Signo principia a 5 Dedução , que deixando o z para dizer *mi* em *C* , tem o seu *sol* em *E* , onde começa a 6. Dedução , que dá *sol* em *B* , e ahi começa a 7. Dedução , que dando *sol* em *F* , nelle começa a 8. Dedução , que dá *sol* em *C*. e no mesmo tem seu principio a 9 , que vay dar o *sol* em *G* , e ahi se principia a 10 , e ultima , donde se haõ pôde passar ; porque já em todos os Signos ha z

3 As tres ultimas Deduções estaõ fundadas na mesma ordem, que as ordinarias; porque vaõ nos mesmos Signos, como se pôde ver na Taboa geral, sobindo para trás, como fica dito, da 3. para á 2., e da 2. para a 1. mas differem estas daquellas, em que todas as vozes são mais altas meyo ponto, por causa do \sharp , que há em todos os sete Signos; donde se infere a impossibilidade de passar daqui, porque não convem applicar dous \sharp , a hum mesmo signo; posto que mûitas vezes se costumão pôr junto da clave hum sobre outro em outava, o que se faz por mais clareza, e não para diversos effeitos. O mesmo se deve entender acerca dos b , em seu lugar. Na 8. Dedução desta Tabella, que principia em F , como a de b mol, só não tem \sharp em B , ond diz fa , a imitação da Dedução de b mol mas 8. assima o tem para dizer mi na 1. Dedução. Donde se segue haver a mesma correspondencia aqui nas vozes da 8. Dedução com a 10, que houve na 3. com a 1., com a differença, de serem estas meyo ponto mais

Breve, e claro. 49

mais alto que as outras. No demais se observe com esta Tabella, o mesmo, que fica advertido ná Tabella dos *bb*, com a differença só, que nesta se põe o *z* para dizer *mi*, e na outra o *b* para dizer *fa*.

Methodo

EXEMPLO

Musical notation for guitar, showing fret numbers 4 through 10. The notation consists of two systems of six strings each. The notes are labeled 'mi' and 'fa'. The first system shows the notes for frets 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The second system shows the notes for frets 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The notes are arranged in a sequence: mi fa, mi fa, mi fa, mi fa, mi fa, mi fa, mi fa.

CAPITULO VIII.

*Do uso mais commum destes
accidentes da Musica **b** e **z**
e como se desfazem
com o **q** quadro.*

1 **D**Estes mesmos accidêtes usamos
tambem muitas vezes , quando
cantamos com as duas ordinarias cantorias ,
em qualquer das tres Deduções, sem que pa-
ra isso seja necessario pór algum delles junto
á clave, excepto na 2. Cantoria o seu costumado **b** em *Bfa mi* por onde se destingue.

2 Ja se disse , que o **b** abate meyo ponto do natural , e o **z** levanta meyo ponto do natural. Todas as vezes que para a boa armonia he necessario levantar, ou abater qualquer ponto , se assigna com hum destes accidentes. O **z** se costuma ordinariamente pór

a huma de tres vozes *ut, fa, sol*. E por naõ alterar a entoação, se proferem estas vozes sustentadas, de tal fórte, que de cada huma dellas para a que se segue sobindo, medeye hum *semitono*, como de *mi* a *fa* sem variar as vozes; salvo se descer, que entaõ se dirá *mi* no que era *fa*, e *re* no que era *mi*, á imitação das Deduções accidentaes. Isto se entenda descendo *gradatim*, isto he, de ponto em ponto, e naõ de salto excepto se a occasião pedir o contrario. Se estiver o **z** em *re*, ou *la*, se mude em *sol* qualquer destas duas vozes, accomodando as mais a ellas, o que for necessario.

3. Todas as vezes, que o *mi* de qualquer das tres Deduções se achar assignado com *b*, se muda em *fa* sem variar o *re* da sua Dedução, ou o *la*, que em seu lugar se toma na Dedução inferior; porèm, se houver concurso de outra *b* para baixo, ou para cima, se observe o que fica dito na Tabella dos *b b*.

4. De dous modos se desfaz o effeito destes dous accidentes: o primeiro e mais ordi-

Breve , e claro. 53

ordinario he havendo *pausa*, ou *clausula*, ou *distancia*, ou *variedade* nos pontos. O segundo he : quando se usa do \square *quadro*, para restituir o tom ao seu natural, ou seja depois de *b mol*, ou depois de \sharp ; posto que muitas vezes succede achar-se hum \sharp ou hum *b mol* em lugar de \square *quadrado* para restituir o tom ao seu natural, o que he improprio ; porque , como fica dito, o \sharp levanta o tom meyo ponto do natural, e o *b mol* pelo contrario abate o tom meyo ponto do natural, do que se infere, que naõ póde o *b* servir para restituir o tom ao natural no ponto que estava levantado meyo ponto a cima, porque o seu effeito he *abater do natural*, e naõ, *restituir ao natural*.

5 Nem tambem o *diesis*, ou \sharp póde servir para *levantar ao natural* os pontos, que o *b mol* abateo, sendo, como fica dito, o seu effeito, *levantar sobre o natural* meyo ponto ; porque o restituir avoz ao seu natural só he proprio do \square *quadro*, ou seja depois do *b mol*, ou do \sharp .

6 Muitas vezes succede no canto accidental,

54 *Methodo*

cidental, que os pontos, que estaõ alterados com *b mol*, ou ♯ na clave, necessitaõ de abatimento, ou levantamento para á boa consonancia, (o que no canto natural se faz com o *b*, ou ♯) nestes casos se usa do ♯ *quad.* que, tanto serve depois de *b*, para levantar, como depois de ♯ para abater; como fica dito, mas naõ dura o seu effeito mais do que naquelles pontos, a que se applica, como se fosse hum *b*, ou ♯ em canto natural, cujos officios faz no accidental.

Naõ uso aqui de exemplos, por ser mais intelligivel esta materia cantando, que fallando, e o que neste lugar se podia mostrar aos olhos, se póde mais claramente perceber com os ouvidos; nem devo suppór, que professor algum desta Arte, se animará a ensinar, sem saber mostrar na praxe tudo o que fica dito: nem aos curiosos poderiaõ aproveitar, por ser a materia difficilissima, sem o magisterio, de entender-se.

7 Para que aparentemente se possa perceber a propriedade destes tres signaes ♯ , ♯ , *b*. Se observem no seguinte *circulo* todos

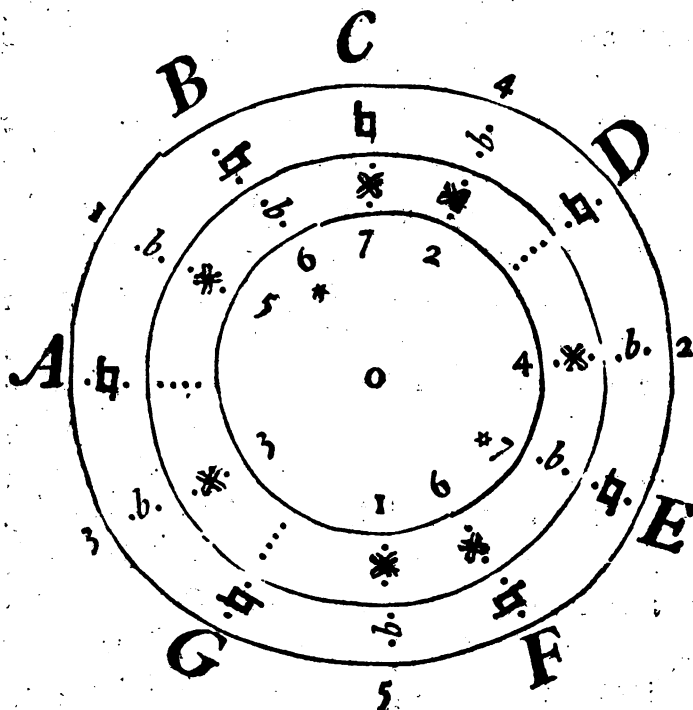
Breve , e claro. 55

os *Signos* notados com \natural nas suas *cordas* , e entre estas os *femitonos* com b , para mostrar até onde desce o *signo* , a que se applica ; e no segundo circulo , mostrar o \sharp até onde póde subir o *Signo* a que se applicar.

Os *numeros* , que correm pela parte exterior , mostraõ a ordem , em que os b se devem colocar para formação das *Deduções por abatimento* , e como se vio na tabella do *cap. 6.* o primeiro b em *B* , o 2 em *E* , 3 em *A* , 4 em *D* , 5 em *G* , 6 em *C* , que por não se equivocar com o \natural , que está na corda de *B* , (até onde desce *C.* bemolado) se poz na parte interior com asterisco * para destinguir-se dos mais *numeros* , que ahi estaõ. O mesmo succede ao 7 b de *F* (que cahe na corda de *E*) por não se confundir com o \natural deste *Signo*.

Os *numeros* , que correm pela parte interior , exceptos os dous notados , tambem mostraõ a ordem , com que se devem seguir os \sharp , como ja se vio na tabella dos *sustenidos* , para formação das *Deduções por augmento*.

LUDENS IN ORBE. prov. 8.



8 No presente circulo se achão naõ só as Deduções naturaes, mas tambem as acci-dentaes de huma, e outra tabella, a primei-ra

Breve , e claro. 57

ra Dedução desde *G*, até *E*: com o seu *semitono* entre *B*, e *C*; deste signo a segunda, até *A*; com *semitono* entre *E*, e *F*; daqui a 3, até *D*, com *semitono* entre *A*, e *B*, deste logar continuando na mesma ordem, isto he: dizendo sempre *ut* para á seguinte Dedução no *fa* da precedente, e observando sempre o *semitono* em cada huma, se acharão todas, que na tabella do *Cap. 6.* se contém. E se quizermos continuar nesta mesma ordem, acharemos adifficuldade, que fica advertida no *cap. 7*, n. 3. porque não póde pôr-se segundo *b mol*, no *Signo*, em que estiver ja posto, porque se o primeiro abateo o tom ao *semitono*, o segundo vem a cahir na corda do signo inferior; e posto que na corda de *B* caya o *b mol* de *C*, na outra Dedução dos *bb*; e na 9. o *b mol* de *F*, na corda de *E*, rafaõ porque não couberão no circulo exterior, com tudo estaõ admitidos, porque se podem colocar na cantilena sem confusaõ: o que tambem succede com os 2 ♯♯ ultimos; o 6 em *E*, que sóbe a corda *F*, e o 7 em *B*, q sóbe a corda *C*.

9 Se o corioso porém , quizer passar adiante com avoz , ou algum instrumento habil , achará mais tres Deduções, acabadas as quaes, se achará na primeira; deste modo: Onde a 9 Dedução deu *fa*, que he na corda de *F*, começando decima achar-se-ha na 6 Dedução dos *sustinidos* com *fa* em *A*, e neste signo se dicer *ut*, achará undecima Dedução com *fa* em *D*; e dizendo *ut* neste signo, achará a duodecima, com *fa* em *G*, onde temos o principio de toda a Musica natural, e dahi póde principiar denovo quantas vezes quizer, porque nunca achará fim neste gyro perpetuo.

10 O gyro infinito, que se acha na Musica de quarta em quarta, se póde tambem achar de quinta em quinta, pela ordem da tabella dos $\mathbb{Z}\mathbb{Z}$; extinta a qual na decima Dedução, que tem *sol* em *D*, lugar, em que dizemos tambem *E b*, se póde no mesmo lugar começar undecima Dedução; que caher nos mesmos lugares, que a quinta dos *bb*, e no *sol*, que caher em *B b*, se diga *ut*, para duodecima Dedução; a qual he identica

ca

Breve, e claro. 61

ca com a 6 dos *bb*, que tem *sol* em *f* \square , donde se quizermos principiar, nos acharemos no principio desta ordem, para á qual supuzemos primeira a 3 Deduçaõ no cap. 7 num. 1. e desta sorte pôde tambem ser perpetuo o gyro das *quintas*, como o das *quartas*, dizendo doze *Deduções*, em huma, e outra ordem, porque tantos *semitonos* se contaõ no *circulo*, que a trás fica.

II Não trato neste *Methodo* da differença dos *semitonos*, mayor, e menor, porque não vejo na praxe fazer caso do muito que nesta materia se tem disputado; e se alguns observassem o mesmo, que ensinaõ, não haviaõ de usar com tanta liberdade, do canto accidental, fugindo das apertadas leys que aprenderaõ. Se víramos, que esta desordenada galantaria, se usava sómente para com as vozes, ou alguns instrumentos de facil affinaçaõ, podiaõ achar a desculpa, na mesma facilidade, com que se pôde remediar a pouquissima differença, que crem haver de hú a outro *semitono*; mas vendo eu, que Mestres de grande authoridade senaõ

didignam de compór para orgaõ, (instro-
mento, que naõ tem a áffinaçaõ nas pontas dos
dedos como outros.) e tocar no mesmo
obras metidas totalmente no mayor rigor do
canto accidental, porque naõ poderia tam-
bem eu seguir, e regular neste *Methodo* o
mesmo canto, sem esses escrupulos? Se he
culpa, eu naõ a tenho em seguir o mais
facil para os *principiantes*, e ensinar-lhes o
que vejo praticar a homens taõ famegera-
dos.



CAPITULO IX.

Do compasso, e figuras.

TEmos visto os pontos da voz numericamente significados, e deducionalmente ordenados, e reduzidos á praxe, quanto ao *tom*, resta saber-se o como se haõ de moderar, para que o canto seja proporcionado á occasiã, ou aos affectos da *letra*.

I Como seja necessario proferir os pontos huns com mais, ou menos gravidade, outros com mais ou menos pressa, para os figurar, usamos de huns caractéres, a que chamamos *figuras*, de diversas formas, por onde entenderemos o valor de cada huma.

A estas figuras correspondem no *valor* outras tantas *pauzas*, nas quaes tanto tempo se gasta calando, como nas suas figuras cantando. Humas, e outras se moderaõ pela movimento certo do *compasso*, e este

co-

começa de baixo para cima, e se divide em dous meyos iguaes, hum no *chaõ*, outro no *ar*, e sendo necessario, cada hum dos *meyos* se divide em duas partes, para commodidade das figuras, o que adiante se verá. Na Tabella seguinte se achão dez *figuras*, com os seus nomes por cima, e o valor de cada huma por baixo. As pauzas estão todas da terceira linha para baixo, e as figuras para cima, e o signal do tempo ou *compasso*, no principio da regra.

Breve, e claro. 65

Semiuza		vaõ 64 em hũ comp.
Fuza		vaõ 32 em hũ comp.
Semicolchea		vaõ 16 em hũ comp.
Colchea		vaõ 8 em hũ comp.
Seminima		vaõ 4 em hũ comp.
Minima		vaõ 2 em hũ comp.
Semibreve		val 1 compasso,
Breve		val 2 compassos,
Longa		val 4 compassos,
Maxima		val 8 compassos,
Compasso		
	Figuras	
	Pauzas	

2 Das figuras *maxima*, e *longa* não se usa, mas vão na *Tabella*, para dar a conhecer o valor das suas *pauzas*, porque de todas se usa. A letra *C*, que está no principio da regra, chamo *compasso*, porque não necessitamos de dar-lhe ja outro nome, e nos conformar-mos com o estilo moderno, que não admite os tempos de que ulavaõ os antigos; rafaõ porque me não cançarey, nem ao leytor com a noticia delles, que facilmente acharaõ nas Artes da Musica: basta dizer, que eraõ de diversas formas para mostrar a diversidade do *compasso*, e diferença na quantidade das *figuras* que cabiaõ em cada hum: o que tudo se executa muito bem com este ló.

3 Deixando a diferença de quantidade das figuras, que pódem entrar em hum *compasso*, para o Capitulo seguinte por não causar confusaõ, vamos á diversidade de *compasso*; este ou he *Binario*, ou *Ternario*, ou *Quadernario*.

Breve , e claro. 65

o Compasso { *Binario* tem 2
Ternario tem 3
Quadernario tẽ 4 } partes

4 Quando no principio de qualquer cantico estiver a letra *C*, simplesmente; será o compasso *Binario*, ou *Quadernario* conforme o pedir o canto, porque se este se compõe mais de figuras brancas, que pretas, será *Binario*, com duas pancadas huma no chaõ, outra no ar: quando se compõe mais de figuras pretas, será *Quadernario* com 4 pancadas, duas iguaes no chaõ; e outras tantas no ar: da mesma forma se faz o compasso nos mais que houver destas duas qualidades, de que trataremos no Capitulo decimo, com os *Ternarios*.

5 Com o mesmo *C*, cortado de alto abaixo, se forma outro *Quadernario* de que usavaõ os antigos, em que entravaõ dobradas figuras no compasso; v. g. 1 *breve*, 2 *semibreves*, 4 *minimas* &c. do qual os modernos, por fazer o compasso ligeiro, formã

maõ dous *Binarios*, em que entraõ metade das figuras, que cabiam a cada compasso, e vem aficar a repartição como de antes, só com a differença de que fica mais ligeiro o compasso; por cuja causa se naõ usa neste de *co'cheas*. De semelhante modo dividem tambem o 1 *Quadernario* em 2 *binarios*, em que entraõ só metade das figuras, v. g. 1 *min.* 2 *femin.* 4 *colch.* &c.

6 Das *Figuras*, excepto a primeira, todas valẽ metade de suas mayores, e tirando a ultima, todas valẽ duas de suas menores. Mayores chamamos aqui as figuras, que estaõ na tabella com dobrado valor, que as seguintes; e menores, as que vaõ para diante com ametade das antecedentes. Quando pois he necessario que huma figura valha tres de suas menores, se lhe põe diante hum ponto; (e este ferá o primeiro modo da *sesquialtera*.) porẽm se duas figuras estaõ ligadas no mesmo signo, ou sejaõ iguaes, ou desiguaes, se cantaraõ ambas como se fosse huma só sem distincão, gastando o tempo de ambas em hum só ponto;

Breve , e claro. 67

o que se costuma fazer por não confundir as partes do compasso , ou porque se não pôde remediar com o ponto de sesquialtera.

7 A sesquialtera se faz , ou a respeito das figuras , ou do tempo : a de figura , ja fica de clarada ; a de tempo he a que se faz para cantar tres figuras iguaes , no tempo , em que cabiaõ só duas , o que succede de dous modos , ou casualmente , ou de proposito. A casual he quando se encontraõ a caso tres *colcheas* , ou menores que ellas , ligadas pelas caudas , e com o numero (3) por cima , collocadas no lugar em que só duas cabiaõ : e esta diremos , he a sesquialtera de numero.

8 A sesquialtera de tempo , que se faz de proposito , diremos que he a que se forma com os numeros diante do C , como se verá no cap. seguinte. Onde acharemos por esta via todos os *tempos* em que o *compasso* he ternario ; quem ignora a ethimologia deste termo , julga que se deriva de *sex* , e por isso diz sómente *sesquialtera* , quando vé no *compasso* 6 figuras em lugar de 4 , e

quando 3. em lugar de 2. *tresquialtera* ; sendo certo que na Musica não havia outra *sesquialtera* mais , que a casual de tres colcheas por duas ; a cuja immitação se inventáraõ muitos tempos derivados , huns á immitação de outros.

O primeiro lugar tem o *quaternario* , de doze colcheas , que em cada huma de suas partes tem a *sesquialtera* de tres colcheas em lugar de duas , e 6 *semicolcheas* em lugar de 4 ; de que se infere a *sesquialt.* de ponto na *seminima* para valer huma parte, pois sem elle , não val tres *colcheas* ; e na *Minima* , para valer meyo compasso , posto que senão costuma usar della neste compasso.

Este *quaternario* se dividio em 2 *binarios* cada hum com 6 *colcheas* , e em 4 *ternarios* , cada hum com tres.

Do *binario* de 2 *minimas* , se inventou o *ternario* de 3 , e deste o de 6 *seminimas* , em lugar de 4.

O *ternario* de 6 *minimas* , posto que seja pouco usado , tem a sua derivação no *quaternario* antigo , de que já se disse , tinha

4 minimas em cada compasso.

O de tres *feminimas*, de que procedo por *sesquialt.* o de 9 *colcheas*, se deriva tambem por *sesquialt.* do binario de duas *feminimas*. O que se entenderá bem , cotejando com a *tabella* das figuras, a serie dos tempos, que vay a diante no Capitulo seguinte.

CAPITULO X.

Dos tempos derivados.

DEixados, por não usados, os *Tempos*, e *Prolações* do Methodo antigo, e os *Modos* do mais antigo, em que se não virgulavaõ os compassos, trataremos sómente dos que o uso moderno tem approvado, em que, por beneficio da repartição dos compassos, se executaõ com mais facilidade, cousas mais difficultosas.

1 Supposto o conhecimento do valor, e repartição das figuras pela *tabella*, que a
trás

trás fica , e do que humas a respeito das outras valem , como fica dito no mesmo cap. num. 6 , para variar de compasso , se altera o numero da quantidade , nas figuras , sem prejuizo do valor intrinseco de cada huma dellas , dando mais , ou menos em hum compasso , do que fica ordenado.

2 Para o que se costumaõ collocar dous numeros desiguaes , hum sobre outro , diante do C.

O numero debaixo , sempre será hum destes : 2 , ou 4 , ou 8. pelo qual se entenderaõ as figuras a que se refere.

O numero 2 refere-se ás *minimas* ; que vaõ duas em hum compasso.

O numero 4 refere-se ás *feminimas* , que vaõ 4 em hum compasso.

O numero 8 ás *colcheas* , que vaõ oito em hum compasso.

3 O numero , que estiver collocado por cima de qualquer destes tres , (ou seja maior , ou menor) dá a conhecer quantas figuras devem entrar no compasso , daquellas que estaõ significadas pelo numero de
baixo

Breve , e claro. 71

baixo ; e a respeito dellas julgaremos o valor das suas *mayores*, e quantidade de suas *menores*. v. g. se virmos notado o compasso com o numero 3 sobre 2. perguntaremos que figuras vaõ duas no compasso ? e acharemos na tabella , que as *minimas* ; logo neste caso entraõ tres em lugar de duas , e fica o compasso ternario : logo a *semibreve* (que he a sua maior) para valer hum compasso , necessita de ponto a diante , porque sem elle naõ val 3. *minimas* : logo as *siminimas* , (que saõ as suas menores ,) entraõ 6 no compasso , duas em cada parte , porque cada *minima* val duas *siminimas* , e cada huma destas , metade daquella. Com este exemplo se entenderá o uso dos *numeros* , em qualquer modo que se acharem collocados ; de que vay disposto o presente cathalogo , com 2 *binarios*, 6 *ternarios* e 1 *quaternario*.

Tempos derivados.

<i>ternario</i>	C	3 tem no comp. 3. 2 minimas.
<i>ternario</i>	C	6 tem seis. 2 minimas.
<i>binario</i>	C	2 tem duas. 4 seminimas.
<i>ternario</i>	C	3 tem tres. 4 semin.
<i>ternario</i>	C	6 tem seis. 4 semin.
<i>ternario</i>	C	3 tem tres. 8 colcheas.
<i>binario</i>	C	6 tem seis. 8 colcheas.
<i>ternario</i>	C	9 tem nove. 8 colcheas.
<i>quadern.</i>	C	12 tem doze. 8 colcheas.

Estas são as diferenças, que comumente se formão de tempo, e compasso ;
com

Breve, e claro. 73

com os numeros ; e os que se quizerem além destes formar , se entenderão pelas mesmas regras , que estes.

A cada hum dos tempos , que vão expressos no presente *Cathàlogo* , seguem duas regras , a superior declara o numero das figuras que entraõ no compasso : a inferior , quaes : a regra antecedente declara a qualidade do compasso em cada hum.

4 A forma do compasso *binario* , e *quaternario* , ja fica declarada no cap. passado : a do *ternario* porèm , que tem tres partes he de tres modos : *largo* , *breve* , e *brevissimo*.

O *largo* se forma com 3 pancadas iguaes , e distintas , primeira no *chaõ* , 2 no *meyo* , 3 no *ar* . Ou duas no *chaõ* , e huma no *ar* ; o que se observa quando em cada parte do comp. vão duas , ou mais figuras.

O *breve* se forma com menos distincão de partes , quando a cada huma cabe só huma figura.

O *brevissimo* se faz em gyro , sem distincão.

tinção alguma de partes. O que ordinariamente succede quando no compasso vão só 3 *colcheas*, que segundo o seu valor intrinsecq, se devem cantar com a mesma expedição, com que se proferem quando vão oito; isto he: que se gaste tanto tempo em 8 compassos de 3 *colcheas*, quanto se gastaria em 3 compassos de 8 *colcheas*.

Esta mesma regra se deve ordinariamente observar a respeito das mais figuras, quando não vier expressa no cantico alguma rubrica em contrario. Mas como estas *leys* mais pertençaõ aos Mestres, que aos discipulos a estes só digo, que fação por conformar-se com o compasso, que lhes fizerem; que muitas vezes se manda fazer o *compasso ligeiro* com figuras *mayores*, e *vagaroso* com *menores*: sobre o que não disputo, posto que me pareça improprio.

O uso pratico destes dous Capitulos, como de todos os mais, remetto para o exercicio, (com o qual tudo se facilita) e à direção dos senhores Mestres; a cuja censura,

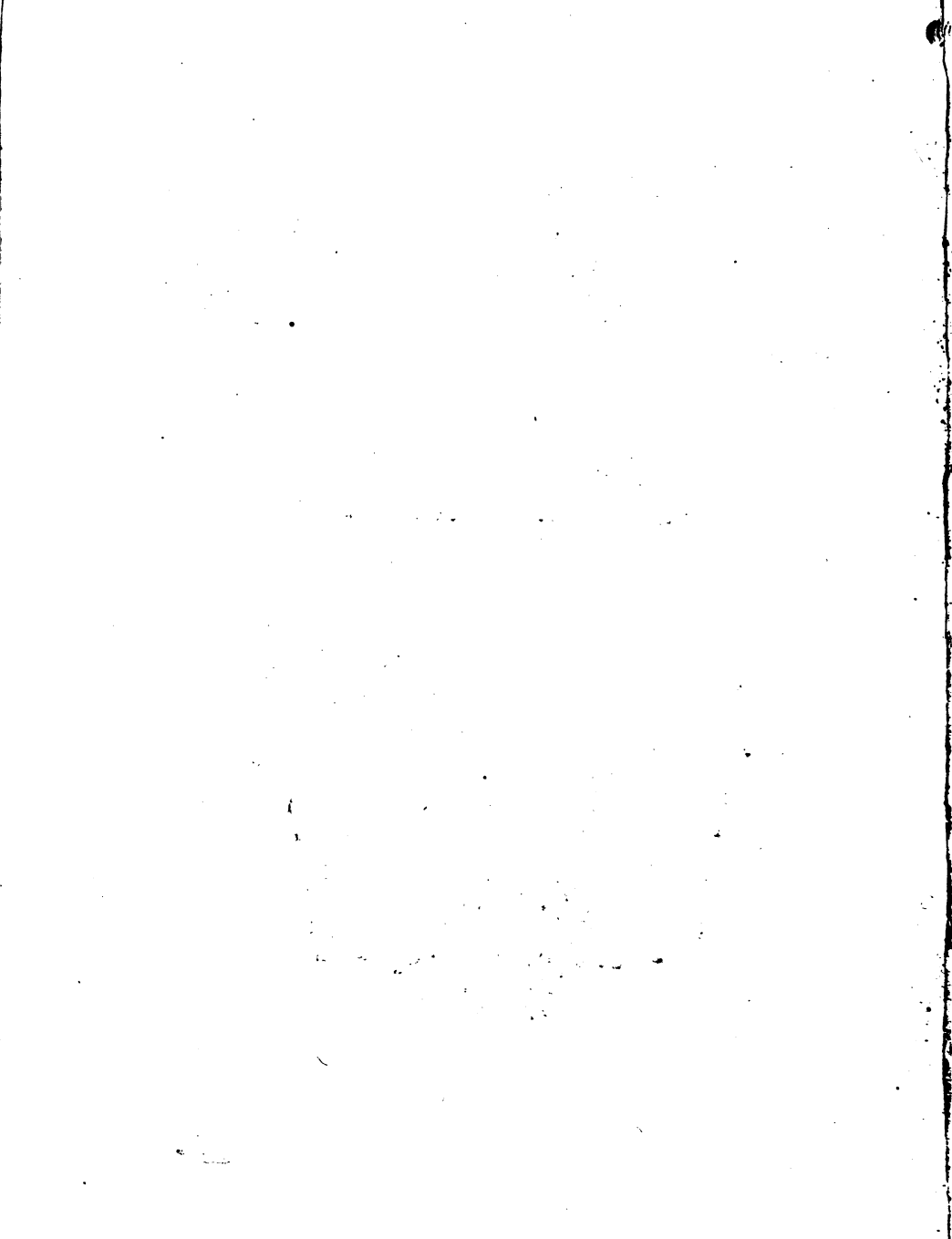
Breve , e claro. 75

fura , depois da Santa Madre Igreja Catholica Romana , de quem me protesto rendido , e affectuoso filho , fogeito tudo o que neste Methodo se contèm, desde o principio , até ó.

F I M.



IN-



INDEX DIALOGICO

Que servirá de interrogatorio para lição dos
Principiantes.

I. INTERROGATORIO

Dos Signos , e vozes.

- M.* **Q**UE cousa são *signos* ?
D. São humas letras , que servem para numerar , ou assignar os pontos da voz *Pag. 3.*
- M.* Quaes , e quantas são ?
D. As primeiras sete de nosso Alfabeto , na ordem seguinte : G , A , B , C , D , E , F.
- M.* Como se proferem os pontos da voz ?
D. Cada hum com huma de 6 syllabas : *ut , re , mi , fa , sol , la* , a que chamamos vozes. *pag. 4.*
- M.* Porque se chamaõ vozes estas syllabas , sendo huma só a voz , que as profere ?
D. Porque em cada huma dellas profere a voz hum tom diverso ?
- M.* Como se podem cantar sete pontos com seis vozes sómente ?

I N D E X

- D.* Com as mesmas vozes em outra ordem.
- M.* Em que signo começaõ as primeiras 6 vozes?
- D.* A primeira Dedução começa dizendo *ut* em *G*, e continuando as outras vozes igualmente com os signos, acaba em *E*, dizendo *la*. pag. 5.
- M.* Como acharemos voz em *F*?
- D.* Começando segunda Dedução em *C*, onde cahio *fa* na primeira, se acha outro *fa* em *F*.
- M.* Esta 2 Dedução não tem todas as 6 vozes?
- D.* Tem tantas como a primeira.
- M.* Em que signos, visto não serem mais de 7?
- D.* Assim como depois de *F*, se segue *G*, no Alfabeto, assim tambem depois do signo *F*, onde se disse *fa*, se segue *G*, para dizer *sol*, que he tambem a voz que se segue, e depois de *sol* em *G*, *la* em *A*. pag. 6.
- M.* Podemos passar destes signos para cima?
- D.* Não só acabar segunda vez todos sete, mas contalos quantas vezes for necessário.
- M.* Com duas Deduções podem cantar-se todos os pontos, a que a voz humana, ou instrumental poder chegar?
- D.* E muitos mais sendo possível.
- M.* Como se executaraõ esses pontos, se forem mais do que se contem em duas Deduções, que ambas juntas não occupaõ mais de 9 signos, havendo em cada huma 6 vozes?
- D.* Repetindo com os signos por cima as mesmas vozes que tem por baixo, e quando essas não bastem, se repetem tambem ás da segunda Dedução a trás da primeira, e dahi huma, e
outra

DIALOGICO

outra quantas vezes for necessario ?

M. Os signos segunda vez repetidos são os mesmos que os primeiros, ou diversos ?

R. Sendo os mesmos no *tom* por *sima*, só differem no *som*. pag. 2. n. 1.

M. E como differem no *som*, sendo os mesmos por *sima* ?

D. Por serem os segundos mais altos que os primeiros, e estes mais baxos, que os segundos.

M. Por isso chamamos cantar em *oitava*, quando duas vozes iguaes cantão no mesmo signo, huma por baxo, outra por *sima*: e *unifonus*, quando ambas fazem o mesmo *som*, ou seja por cantarem na mesma *ordem*, ou porque o pareçãõ.

Temos visto como se pòdem com 6 vozes cantar 7 pontos, e com 7 signos muitos mais pontos, logo veremos como se pòdem continuar as vozes sem dizer duas ao mesmo tempo em hum signo, visto que as Deduções entraõ huma pela outra. Pergunto agora: ha mais alguma Dedução.

D. Para fórmar outra Cantoria, ha mais huma Dedução, que principia no signo *F*, e chega atè o segundo *D*.

M. Logo são estas todas as 3 Deduções.

Vozes. ut re mi fa sol la.

1. Dedução G, A, B, C, D, E.

2. Dedução C, D, E, F, G, A.

3. Dedução F, G, A, B, C, D.

A fl. 7 as tendes juntas todas tres, e mais a tras;

I N D E X

- separadas cada huma em particular. Dizey-mé agora os signos com as suas vozes , que sabem a cada hum.
- D.* *G* sol re ut , *A* la mi re , *B* fa mi , *C* sol fa ut ;
D la sol re , *E* la mi , *F* fa ut. pag. 8.
- M.* Porque tem huns tres vozes , e outros duas?
- D.* Porque em cada Dedução sobeja hum signo dos que tem só duas vozes.
- M.* Quaes são os que tem só duas vozes?
- D.* *F* , que sobeja da 1. Dedução ; *B* , da 2 , e *E* , da 3
- M.* Quaes são os que tem 3. vozes?
- D.* São *G* , *A* , *C* , *D* .
- M.* Quaes são os signos capitaes das Deduções , ou donde se deduzem as 6 vozes ?
- D.* Em *G* começa a 1 , em *C* a 2 , em *F* a 3 .
- M.* Os signos em que ha *re* ?
- D.* São *A* na 1 , *D* na 2 , *G* na 3 .
- M.* Os que tem *mi* ?
- D.* São *B* na 1 , *E* na 2 , *A* na 3 .
- M.* Quaes tem *fa* ?
- D.* *C* na 1 , *F* na 2 , *B* na 3 .
- M.* Em que signos se diz *sol* ?
- D.* Em *D* , na 1 , em *G* na 2 , em *C* na 3 .
- M.* Em quaes se diz *la* ?
- D.* Na 1 em *E* , na 2 em *A* , na 3 em *D* .
- M.* Ja diceste , que se podiaõ repetir os signos para commodidade dos pontos , repetindo com os signos tambem as Deduções. Quantas vezes se repetem , e como se distinguem ?
- D.* Ordinariamente se contaõ 3 vezes os primeiros , por serem baixos , se chamaõ *Graves* . Os segundos

D I A L O G I C O .

gundos, por mais altos, agudos: os terceiros *sobre-agudos*, porque são mais altos que todos os mais.

pag. 9.

M. Posto que não haja voz, que possa cantar tantos pontos, quantos se incluem nas tres ordens, ou classes de signos, repetem-se estes tantas vezes, porque as vozes dos Cantores não são todas iguaes, e por mostrar a cada huma os seus pontos naturaes. O *Baxo* canta com a clave de *F fa ut* naturalmente todos os pontos, que se incluem nos primeiros 7 signos, e chega até á corda da clave de *C sol fa ut*. O *Tonor* com a clave de *C sol fa ut* na 4. linha, todos os pontos que se incluem entre as claves de *F fa ut*, e *G sol re ut*. O *Alto*, ou *Contralto* canta cõ a mesma clave de *C*. collocada na 3. linha, mais alguns pontos a cima, e menos abaixo. O *Tiple* com a mesma clave na 1. linha chega mais a cima, e menos abaixo, que o *Contralto*. Tambem se acha muitas vezes o *Tiple* com clave de *G*, e o *Alto* de *C*. na 2. linha, o *Tonor* com a mesma na 3., e o *Baixo* com a mesma na 4.; o que não he para que as vozes cantem mais alto que o seu natural, mas usava-se nos *tons transportados*, em que se cantava quarta abaixo, do que o natural, que pelas claves parecia; (o que já não está em uso) porque os pontos, que a clave mostra em *F*, se cantavaõ em *C* quarta abaixo; os que mostrava em *C* se diziaõ em *G*, &c. Agora porém se collôcaõ os tons transportaveis nos signos, a que se costumavaõ transportar, sem necessidade de alterar o effeito proprio das claves, que he mostrar na linha, em que se

I N D E X

se poem não só o signo que lhe dá o nome, mas também o tom natural do mesmo signo, como se mostra na *taboa geral*; pelo q̄ a clave de *G*, serve sómente para vozes instrumentaes, como são, Rabecas, Flautas, e outros instrumentos deste genero, que sobem mais que as vozes naturaes. Se porém vos derem a cantar algum papel com clave de *G*, enten-dey logo, que he para se cantar quarta abaxo do natural, que se acha nos instrumentos. Isto baf-tará para vos dexar instruido neste particular.

Dizey agora as vozes descendo, porque não só se canta subindo.

D. *la, sol, fa, mi, re, ut.*

M. Dizey os signos descendo.

D. *F fa ut, E la mi, D la sol re, C sol fa ut, B fa mi, A la mi re, G sol re ut.*

M. Ja diceste em que signos estão as vozes das Deduções, dizey agora em que Deduções tem os signos as suas vozes, conforme a *Tabella*. pag. 8.

D. *G sol re ut* tem *sol* na 2 Dedução, *re* na 3, *ut* na 1. *A la mi re* &c.

M. Porque não se nomeaõ todos os Signos pela ordem das Deduções, dizendo *ut* em primeiro lugar, porque pertence á primeira Dedução, e depois *sol*, que he da 2, e *re* depois, que he da 3?

D. Porque estamos costumados a nomealos como na *tabella antiga*. pag. 10, onde todos os signos desde *E la mi grave*, até o *sobreagudo*, estão como
na pag. 8.

M. Tendes dito como os pontos se contaõ, ref-
ta saber como se cantão. Que distancia se sobe,
ou

DIALOGICO.

ou desce de hum ponto a outro ?

D. A distancia de cada ponto ao seu superior subindo , e a seu inferior descendo , he *tono* , ou *femitono* ; Que he o mesmo que dizer : *ponto* , ou *meyo ponto*.

M. Em que lugares ha *tono* , ou *femitono* ?

D. De *mi* a *fa* subindo , e de *fa* a *mi* descendo ha *femitono* , em todos os mais pontos he igual a distancia de hum *tono*. pag. 14.

M. Logo podemos , sem desafinar, dizer *ut re mi* no tom de *fa sol la* , ou vice-versa ?

D. Na figura das Deduções em cômum , pag. 7. estão *ut re mi* da 2 Dedução nos mesmos signos , em que estão *fa sol la* da primeira : e o mesmo succede entre a 2 , e a 3. e em outros muitos lugares.

M. Daqui veyo a divisaõ das 6 vozes , em 3 altas ; e 3 baixas , por haver entre estes dous ternos diferente distancia , do que entre cada voz , e podemos dizer que na Musica não são necessarias mais de 4 vozes , as 3 primeiras para proferir 3 pontos iguaes , e a 4 para proferir o *femitono* , e da mesma 4 formar outra primeira , e esta he a ordem com que se seguem as Deduções humas a outras , como se vê a pag. 7 e na Tab. geral.
Cuja ordem segue a *Tabel. dos bb.* pag. 39.

Porèm a Dedução seguinte para formar Cantoria com a sua antecedente , não pòde segunda vez dizer 1 voz na 4 , mas depois da 4 dizer primeira , para que oitava a cima se ache a mesma voz , como parece.

I N D E X

ut re mi fa ut &c.

G · A B * C D E * F G A * B C

ut re mi fa ut re mi fa

Vay notado o lugar do semitono com asterisco. Na mesma forma se póde por exemplo para a 2. Cantoria, e para quaesquer accidentaes.

II. INTERROGATORIO

Das Cantorias.

M. **Q**ue cousa he Cantoria?

D. He huma união de duas Deduções, de que nos valemos, quando os pontos excedem os limites de huma. *pag.* 17.

M. De que modo se passa de huma Dedução para outra?

D. Mudando huma voz em outra, porque não se podem dizer em hum signo duas vozes ao mesmo tempo. *pag.* 19.

M. Que vozes ha para fazer essa mudança ou *mutança*?

D. Para subir o *re* da Dedução alta, e para descer o *la* da Dedução baixa.

M. De quantos modos se usa das mutanças?

D. De dous modos se usa de cada huma, porque outros tantos ha de subir, e descer em cada Cantoria. *pag.* 18. n. 2.

M. Quantas são as Cantorias?

D. São

D I A L O G I C O .

D. São duas : primeira de \square quadro , e *Natura* ,
segunda de *Nat.* e *b mol.* pag. 17.

M. Donde provém ás Cantorias esses nomes ?

D. Das *propriedades* das Deduções com que se
formão.

M. Que Deduções ha na 1 Cantoria ?

D. A primeira de \square quadro , e a 2 de *Natura*.

M. Na 2 Cantoria que Deduções ha ?

D. A 2 de *Natura* , e a 3 de *b mol.*

M. Porque causa se distinguem as Deduções pe-
las suas propriedades ?

D. Por não confundir a 3 Ded. com a primeira.

M. Se nos signos por terem muitas vozes , se
podem dizer humas em lugar de outras , que con-
fusão se pôde seguir nas vozes de huma a respeito
de outra ?

D. Porque differem no lugar do *semitono* , que
na 1. Ded. he entre B , e C. e na 3 Ded. por come-
çar hum ponto mais baxo , fica o *semitono* entre A,
e B. como se vê no *esquema* dos *semitonos* pag. 14 ,
que por ser mais baxo o *fa* , que o *mi* de B *fa mi* ,
se notaõ ambas estas vozes com a letra B em diver-
sas formas *mi* na 1. Ded. com \square quadro , e *fa* na 3 ;
com *b mol.* pag. 16.

M. A opposição destas 2 vozes não se achou , se-
não depois que á immitação da 1 Cantoria , se in-
ventou a 2 , e para esta a 3 Ded. e a mesma opposi-
ção se encontrará em E *la mi* , havendo 4. Ded. ac-
cidental , cujo *fa* caye no mesmo Signo contra o
mi da 2. Ded. e nos mais signos em que se põe *b* pa-
ra dizer *fa* em todas as mais Deduções accidentaes .

I N D E X

se contem na *Tabella. pag. 39.* Que em todas se acha *fa* contra o *mi* da Ded. anteproxima, com a qual não pôde fazer união para formar Cantoria.

Ja diceste, que em cada Cantoria ha dous modos de subir e descer? em que differem?

D. Na 1 Cantoria o *primeiro modo* he subir da 1 Ded. para á 2, e descer da 2 para a 1. o 2 he subir da 2 Ded. para a 1, e descer da 1 para a 2. *pag. 20.*

Na 2 Cantoria o *primeiro modo* he subir da 2 Ded. para a 3, e descer da 3. para a 2.

O *Seg. modo*, he subir da 3 para a 2, e descer da 2 para a 3. *pag. 22.*

M. Em que differem mais os modos das Cantorias?

D. Para o primeiro modo bastão 9 signos, e para o seg. faó necessarios dez em qualquer das Cantorias?

M. Venha exemplo na 1 Cantoria.

D. A primeira Cantoria ou começa em G, ou em C, em qualquer classe que estejaõ estes signos: a 2 Cantoria da mesma forte pôde principiar onde quer que estiver *C sol fa ut*, ou *F fa ut*.

M. Em que mais differem os modos das Cantorias?

D. Em que no primeiro modo a *mutança* de descer não he no mesmo signo que a de subir: e no seg. mod. ambas concorrera em hum signo.

M. Donde procede essa differença?

D. De principiar humas vezes a Ded. seguinte na 4 voz da antecedente, e outras na 5. Quando com *fa* de huma Ded. principia outra, forçosamente

D I A L O G I C O .

mente hão de cahir desiguaes as mutanças ; e quando com *sol*, pelo contrario. O que está claro na *Taboa geral*.

M. Que entendeis por *mutanças* ?

D. Onde está a letra *m* mudô a voz da Ded. antecedente em outra , que no mesmo signo tem a seguinte.

M. E para que são as duas riscas , que estão por baxo , e por cima dos sinais da *mutança* , nas Tabellas das Cantorias ?

D. As debaxo mostraõ a voz para onde immediatamente subimos , sem dizer no mesmo signo que tem na Ded. inferior. E as de cima mostraõ a voz para onde descemos.

M. Venha exemplo.

D. No primeiro modo da primeira Cantoria, subindo da primeira Dedução , de *fa* em *C* nos encaminha a *risca* para *re* em *D* , dexado o *sol* que no mesmo signo tem a 1 Dedução para cima do seu *fa*. Descendo da 2 Dedução dito *fa* em *F* , nos encaminha para o *la* da 1 Dedução sem dizer *mina*.
2. Na mesma forma se entenderá nos outros lugares.

I N D E X

III. INTERROGATORIO

Exercicio das Claves.

A Clave na Musica he como Gnomon da águ-
lha no már, porque se este, pelo norte que
mostra, dá a conhecer todas as partes da circun-
ferencia, aquella tambem no ponto que assigna,
dá a entender os demais.

M. A que chamais clave?

D. A hum signal que se põe no principio de ca-
da regra, em huma de 4 linhas, para conheci-
mento dos pontos. *pag. 27.*

M. Se no canto de Orgão sempre usamos de 5
linhas, como dizeis que em huma de 4 se põe a
clave?

D. Porque na 5 linha nunca se põe clave como
se vé *a pag. 28.*

M. Tendes razão; não obstante que no mesmo
cap. se diga: *em huma de 5 linhas.* Porque inda
naõ se tinha dito, de quantas linhas se usa no can-
to de Orgão. Que formas ha de claves?

D. Ha tres: primeira de *F fa ut*, 2 de *C sol fa*
ut, 3 de *G sol re ut*.

M. Porque não contaes as claves pela ordem das
Deduções; 1 de *G*, 2 de *C*, 3 de *F*?

D. Porque a de *F* mostra o primeiro *F fa ut* a de
C. o segundo *C sol fa ut*, e a de *G*. o 3 *G sol re ut*.

M. Da-

M.

M. Da-

D I A L O G I C O

M. Dahi se infere, que na linha onde estiver a clave se deve suppor o signo que lhe dá o nome, e a classe do mesmo signo. Se vireis em hum papel, com clave de *G.* na 2 linha, alguns pontos, como sabereis a que signos tocão, e com que vozes se devem proferir?

D. Ou os pontos estaõ em linha, ou em espaffo: se estiverem em linha, serão dos que concorrem com as ultimas 5 linhas da *Taboa geral*, á primeira, que ha immediata por baxo da clave de *G.* correspondem as vozes de *E la mi*, á 2, em que está a clave, as de *G sol re ut*, á 3 as vozes de *B fa mi*, á 4 as de *D la sol re*, á 5 as de *F fa ut*.

M. Se estiverem em hum dos 4 espaffos?

D. Ao primeiro espaffo, que he entre a 1, e 2 linha, correspondem as vozes de *F fa ut*, ao 2 as vozes de *A la mi re*, ao 3 as de *C sol fa ut*, e ao 4 as de *E la mi*; o que fica praticado no 1 exemplo das claves.

pag. 29.

M. E se a clave for de *C.* na 1 linha?

D. Suppondo primeira a linha em que está a clave de *C.* na *Tab. ger.* a charey todos os signos, e as suas vozes correspondendo a todas as linhas, e espaffos até á penultima linha, que he de *D la sol re*. O que tambem está praticado no exemplo desta clave.

pag. 29.

M. O mesmo se póde observar com todas as claves, em qualquer linha que estejaõ. Mas com que vozes se devem proferir effes pontos?

D. Se a clave for de *G.* na sua linha vejo principiada a 1 *Dedução sobreguda*, e continuando as

I N D E X

vozes, acharey que dizer até o quarto espaço ;
como se vê a pag. 30.

M. E se houver *b* na 3 linha, com esta clave ?

D. Na linha da clave direy *re*, e acharey com esta voz todas as da 3 *Ded.* desde o 1 espaço até a 4 linha; como se vê no exemplo da 3. *Dedução* com clave de *G*. pag. 33.

M. Se houver pontos mais altos que estes, como fabereis de que signos são, e com que vozes se dirão ?

D. Na 4 linha acharey *re*, que por ser voz da 2. *Dedução* serve em ambas as Cantorias, onde se faz a mutança de subir da primeira, ou terceira *Ded.* para a segunda. Como se vê praticado com esta clave pag. 32, e 34.

M. A que *Dedução* pertencem estas vozes para cima ?

D. A 2 *Dedução* como se vê na pag. 31.

M. Se houver pontos por baxo da linha da clave ?

D. Na mesma linha em que achey *ut* para a 1. *Dedução*, e *re* para a 3 tambem tenho *sol* para a 2, por onde entenderey as mais vozes desta *Dedução* que, como fica dito, serve em ambas as Cantorias.

M. Tendes dito o que basta do exercicio da clave de *G sol re ut*. Dizey agora o que sabeis da clave de *C sol fa ut* na 1 linha.

D. Tudo o que fica observado com a clave de *C* na 2 linha se póde observar com a de *C* na 1 linha contando os signos huma linha mais a cima; if-
ro

D I A L O G I C O .

to he supondo *G* na 3 linha, que até'gora estava na 2 com a sua clave, e deste signo dirigir todos os de mais, tanto para cima, como para baxo, na forma que fica expressa a pag. 29.

M. A mesma distancia que na *Taboa geral* se vê de huma clave a outra, se deve praticar nas 5 linhas. entre as linhas em que estão as claves ha hũa sem ella, isto he entre as claves de *F*, e *C* está a linha de *A la mi re*, entre as claves de *C*, e *G*. está a linha de *E*. porque de huma a outra clave sempre se contaõ 5 pontos inclusivamente em 3 linhas, e 2 espaffos. Isto supposto, estando a clave de *C*. na 1 linha, dexada a 2, que se segue com as vozes de *E la mi*, podeis suppor na 3 as vozes de *G sol re ut*, porque nella se termina a distancia que ha entre estas duas claves: a vista do que todas as vezes que vireis a clave de *C* na 1 linha supponde logo *G sol re ut* na 3, sem mais averiguações. Mas como tenha 3 vozes como sabereis qual dellas direis nesta linha.

D. Direy *ut*, senão houver *b*, e havendo-o, direy *re*, e sendo necessario passar para baxo, na mesma linha tenho *sol* em ambas as Cantorias, que está fundado no *ut* de *C* na 1 linha com a clave.

M. Das 6 vozes se fazem duas alternativas cada huma com tres. A 1 he: *ut mi sol*; a 2 *re fa la*. Ou descendo: *la fa re*, *sol mi ut*: O uso destas alternativas facilita muito o conhecimento dos pontos, porque sempre cahem em tres linhas, ou tres espaffos. Se acharmos *ut* em linha, na immediata por cima serà *mi*, e na que se lhe segue *sol*: nos
espaf

I N D E X

espaços, que houver sobre estas 3 linhas, necessariamente cahirá a alternativa de *re fa la*. E se acharmos esta em linhas, nos espaços debaxo acharemos *ut mi sol*. O que podeis observar em muitos lugares. A primeira Dedução com estas claves, têm a primeira alternativa em linha, e a 2 em espaço. a 2 e 3 Dedução com clave de *G* tem a 1 alternativa em espaço, e a 2 em linha: a 2 Dedução com esta clave tem *ut* em espaço, e *re* em linha; e com clave de *C*, tem *ut* em linha e *re* em espaço; e oitava a cima pelo contrario, porque todos os pontos de linha, achão o seu oitavo em espaço, e os de espaço, em linha. Que razão ha para mudar as vozes da 1 Dedução quando ha *b* diante da clave?

D. Porque o *b* mostra em *B fa mi o fa* da 3 *Ded.* em lugar do *mi* da primeira como se ve no esquema dos semitonos pag. 14, e como seja o signal de monstrativo da 3 Dedução em lugar da primeira, tãbem he signal da 2 Cantoria em lugar da primeira; porque nem a 1 Dedução tem lugar na 2 Cantoria, nem a 3 Dedução na primeira Cantoria.

M. Supposto, e assentado, que não podemos cantar com huma só Dedução mais de 6 pontos, e que para se passar de huma para outra, he necessaria a *mutança* porque todos os signos tem vozes em duas Deduções: só nos resta declárar o modo mais facil para se conhecer o lugar da mutança em qualquer Cantoria, ainda que seja das *accidentaes*.

Como a Cantoria se forma com 2 Deduções, necessariamente hade haver *fa* em cada huma, e sabida esta voz, por ella saberemos as duas *re*, e *la*

DIALOGICO.

na forma que fica dita das *alternativas*; e por este modo temos achado em cada Ded. as vozes de ambas as mutanças, *re* para subir, e *la* para descer, e como naturalmente na Cantoria huma Ded. está mais alta que outra, pelo *fa* da superior acharey o seu *re* para subir a ella, e pelo *fa* da inferior, o seu *la* para descer a ella. Se hum e outro *fa* estiverem igualmente em linha, no meyo dellas se achará huma, em que cayem ambas as mutanças, isto he: o *re* da Dedução alta, e o *la* da baxa, como se vé no exemplo da 2 Cantoria com clave de G. pag. 34. Se hum e outro *fa* cahirem igualmente em espaffo, no que ficar entre elles tambem serà o signo de ambas as mutanças como se vé na 1 Cantoria com clave de C. pag. 32.

Porém se hum *fa* estiver em linha, e outro em espaffo, se achará a mutança de descer por cima da de subir. Porque estando os *fa fa* em quarta, o decima pède terceira abaxo o seu *re*, e o debaxo terceira a cima o seu *la*. O que se vé praticado na 1. Cantoria com clave de G. pag. 32. e na 2. Cantoria com clave de C. pag. 34.

Pergunto agora: ondê achareis os *fa fa* com clave de G. na 2 linha?

D. Na 5 linha tenho *fa*, e na 4 linha o seu *re* para a mutança de subir, no 3 espaffo acho outro *fa*, que a clave me dà dizendo *ut* na 1 Dedução. e no espaffo 4 fica o seu *la* para descer. pag. 32.

M. Com esta clave como achareis o 2 modo?

D. Na 2 Cantoria em que o *fa* inferior caye na 3 linha, acho o seu *la* na 4, e na mesma *re* para subir

I N D E X.

ao outro *fa* que está na *5* como se vê praticado

pag. 34.

M. Com clave de *C*. na *1* linha como praticaes os modos?

D. Na *1* Cantoria o *ut* da clave me dá *fa* no *2* espaço, e a mesma clave oitava a cima no *4* espaço me dá outro *fa*, que ficando ambos em espaço, no terceiro, que fica no meyo dos dous, acho ambas as mutanças, *re* para o superior, e *la* para o inferior.

M. Qual destes *faás* se muda havendo *b* diante da clave?

D. O superior de *C* no *4* espaço desce á *4* linha onde se põe o *b*.

M. Que vozes se dizem entre hum, e outro *fa*, subindo, e descendo?

D. Subindo do *1* modo se dizem *fa*, *re*, *mi fa*, e do segundo: *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*.

Descendo se dizem *fa la sol fa*. do *1* modo: e do *2*, *fa mi la sol fa*.

pag. 32 e 34.

M. Como sabereis quando se hade usar de hum, ou de outro modo, com *4*, ou *5* vozes?

D. Estando os *faás* ambos em linha ou espaço, se usa do *2* modo com ambas as mutanças em hum lugar, e com *5* vozes subindo, e descendo: e se estiverem desiguaes hum em linha, outro em espaço, se usa do *1* modo com *4* vozes, e as mutanças desiguaes.

M. Se houver pontos sobre o *la* da Dedução superior, ou por baxo do *ut* da inferior, com que vozes se dirão, e como sabereis as mutanças para subir a hums, e descer a outros?

D. O pri.

D I A L O G I C O .

D. O primeiro he saber conhecer as oytavas dos signos, que se incluem em 4 linha, e 4 espafos, ficando hum em linhas outro em espafso. Porque os pontos, que houver para baxo da Ded. inferior, são da superior em oytava por baxo; e os que houver para cima da superior são da inferior oytava a cima; o que se vé na *Tab. ger.* em qualquer das Cantorias: na 1 *Cantoria* subindo para cima da 1 *Dedução* achamos a segunda; e por cima desta outra vez a primeira; e na 2 *Cantoria* subimos da 2 para a 3, e da 3 para a segunda. E da mesma forma que se toma a mutança em hum signo, se deve tomar na sua oytava sendo na mesma Cantoria.

M. Sabeis outro modo?

D. Outro descubro na mesma *Taboa geral*, e he que tomada a mutança por hum modo, a que se seguir hade ser de outro; tanto a que se seguir para baxo, como para cima. Isto he, se de hum *fa* a outro disse 4 vezes *fa re mi fa* subindo, e descendo. *fa la sol fa*, segue-se que a mutança por cima, ou por baxo desta se deve tomar com 5 vozes *fa sol re mi fa* subindo, *fa mi la sol fa* descendo.

M. Para intelligencia do que dizeis vede a pag. 32. onde achareis a 1 *Cantoria* do primeiro modo com clave de G. em que a mutança se faz com 4 vozes de *fa* a *fa*. Que segundo essa regra, se quizermos subir da 2 *Dedução* para cima mudaremos o seu *la* em *re*, para podermos dizer 5 vozes *fa sol re mi fa*; o que não pôde causar duvida, porque *A la mi re*, que tem *la* na 2 *Dedução* tambem tem *re* na 1.º

I N D E X

qual está oitava abaxo no 2 espaço.

Havendo pontos por baxo do *ut* da 1 Dedução em lugar de *re* em *A* se deve dizer *la*, não só por ser oitavo do *la* da Dedução superior, mas também porque de hum a outro *fa* se segue neste lugar a mutança com 5 vozes *fa mi la sol fa*, desde o *fa* de *C* até o *fa* de *F*. que caye no 1 espaço; visto que do *fa* de *F* na 5 linha, até o *fa* de *C* no 3 espaço se differaõ 4 vozes descendo *fa la sol fa*.

(1) mesmo se observe no 2 modo desta Cantoria, e em ambos da segunda. Sabeis outro modo?

D. Como os Signos de 2 vozes sempre tem *mi* ou *fa* na Dedução seguinte, depois de *la*, e *ut* da antecedente, como se vé na *Taboa geral* em qualquer das Cantorias, supponho que sempre heyde achar *mi*, ou *fa* para cima de *la*, e a mesma voz, que achar por cima, acharey no mesmo signo por baxo do *ut* da mesma Dedução.

M. Não ha duvida. e como se achará a mutança por esse principio?

D. Sabendo qual das duas vozes se seguem, por qualquer dellas facilmente se sabe a mutança que for necessaria.

M. Ponhamos o exemplo nas Deduções com clave de *G sol re ut*. 1 Ded. pag. 30.

D. Para saber que voz se segue por cima do *la* da 1 Dedução que he no 4 espaço, pergunto á segunda que voz tem na 5 linha, e acho que tem *fa*; supponho logo duas cousas; primeira que por baxo do *ut* (que esta com a clave na 2 linha) ha-
verá

DIALOGICO.

verá tambem infalivelmente o mesmo *fa* no 1.º espasso, onde se completa a oitava da 5.ª linha. Em segundo lugar supponho, que para subir a esse *fa* da 5.ª linha, acharey na terceira abaxo o seu *re* em lugar de *sol* da 1.ª Dedução: * o que sómente se usa havendo mais pontos para cima; que para dizer *fa* sobre *la* sómente, não se usa de mutança.

M. Supposto que do *la* da 1.ª Dedução para cima se segue *fa*, e o mesmo para baxo do *ut*, como descereis para elle, e para os mais pontos que houver?

D. O *fa* que supponho no 1.º espasso por baxo do *ut* da 1.ª Dedução me mostra terceira por cima o seu *la* no outro espasso, onde em lugar de *re* da 1.ª Dedução direy o *la* da 2.ª. Que huma, e outra voz concorrem em *A la mire*, como fica dito.

M. Vamos a 2.ª Dedução com a mesma clave:

PAG. 31.

D. A 2.ª Dedução diz *ut* no 3.º espasso, e *la* na 6.ª linha, para saber pois que voz haverá para cima de *te la*, a buscarey por baxo do seu *ut*, e acho na 3.ª linha *mi* da 1.ª Dedução, e logo julgo que por cima da 6.ª linha, acharey a mesma voz: e mudando o mesmo *la* em *re*, tenho a mutança de subir para esse *mi*, e para os mais que se seguirem.

M. Para descer ao *mi* que dexastes na 3.ª linha, onde rendes a mutança?

D. Pelo *mi* se julga quarta a cima o seu *la* com facilidade.

M. Em *B fa mi* tanto se póde achar *fa*, como *mi* depois da 2.ª Dedução como sabereis qual destas vozes se seguirá?

D. Paz

I N D E X

D. Para que depois da 2 Dedução se siga *fa* em *B*. he necessario, que haja *b* no mesmo signo junto da clave, e como haja este signal, não ha que duvidar.

M. Que voz se segue para cima do *la*, e para baixo do *ut* da 3 Dedução?

D. Como esta não possa fazer Cantoria sem a segunda Dedução, claro está que por cima do *la* da 3 (que he na 4 linha) se segue *mi* da 2 em *E la mi*; e para subir para elle ja se disse o como, e para descer ao que fica por baixo do *ut*, que com esta clave de *G*. he na 1 linha, onde contamos *E. agudo*, tambem se disse.

M. Tudo isso vem a dizer em menos palavras, que seguindo-se *mi* a cima de *la*, o mesmo *la* se muda em *re*; e seguindo-se *fa*, a mutança se faz no *sól* antecedente. E seguindo-se *mi* abaxo de *ut*, o *mi* antecedente se muda em *la*; e seguindo-se *fa* abaxo de *ut*, o *re* antecedente se muda em *la*.

Poderá seguir-se *mi* depois da 1 Dedução, e *fa* depois da 3 Dedução?

D. Naturalmente não, mas accidental sim com \otimes em *F*, e *b* em *E*.

M. No cap. 8. n. 2. pag. 52. se diz, que o \otimes se põe ordinariamente a huma de 3. vozes, *ut*, *fa*, *sól*, sem variar a entoação: como dizeis *mi* em *F*. com \otimes , se tambem se pôde dizer *fa* suspenido?

D. Quando se pôde passar sem variar a entoação, bem se pôde dizer *fa*, mas ha muitos casos, em que he preciso variar a entoação, tanto por causa do *suspenido*, como do *b mol*.

M. Dei-

DIALOGICO.

M. Deixemos à experiencia a averiguação desses casos , basta que se sayba tomar a mutança , para usar della todas as vezes que for necessaria , tanto para os pontos naturaes , como accidentaes , em que convenha mudar a entoação ordinaria. Mas dizey me como sabereis qual das duas vozes *mi* ou *fa* se seguirá para cima de *la* , e para baxo de *ut* ; visto que ja sabeis que huma dessas , e naõ outra , se hade seguir ?

D. Sabendo-se , como ja se declarou , os lugares de hum , e outro *fa* em qualquer Cantõria , com facilidade se poderá saber que voz se segue depois de qualquer Dedução.

M. Esse caminho he o mais breve para conhecimento da mutança , sabendo se onde he *fa* , porque sendo huma voz , para a qual he necessario subir pelo semitono , achada ella , se achao facilmente as mais , porque todas saõ iguaes na distancia ; como fica dito no cap. 3.

pag. 12.

IV. INTERROGATORIO

Do Canto accidental.

M. **D**E que signaes se usa no Canto accidental ?

D. De tres , *b mol* , *sustenido* \sharp , e \square quadro.

M. Que effeito tem o *b mol* ?

D. Em qualquer ponto , a que se applique , se deve

I N D E X

deve abater a voz meyo ponto mais baixo, que o seu tom natural. pag. 36. n. 2.

M. O effeito do sustenido qual he?

D. O contrario do. *b mol*, que he cantar meyo ponto mais alto, que o seu tom natural, o ponto em que houver sustenido. pag. 44. n. 1.

M. Que virtude tem o \sharp ?

D. Reduzir ao tom natural os pontos abatidos com *b mol*, ou levantados com o sustenido. p. 53.

M. Achando *b* no ponto em que se devia dizer *mi*, que se hade fazer?

D. Dizer *fa* onde está *b*, e no ponto immediato por baxo, onde era *re*, se pôde dizer *la*, ou *re*, senão for necessario a respeito destas variar a entoação. pag. 52. n. 3.

M. Inda que senão diga *mi* por baxo do *fa* accidental, sempre se observa o *semitono*, e fica o *re*, ou *la* soando como se dicera-mos *mi*. Quanto ao *la*, por baxo de *fa*, não ha difficuldade, porque nas Cantorias descendo do *primeiro modo*, sempre o *fa* da Ded. alta caye immediatamente sobre o *la* da inferior. E como neste caso o *la* se toma em lugar de *mi*, claro está, que hade haver *semitono*, inda que senão diga *mi*. O que tambem se deve observar inda que se diga *re* em lugar de *mi*, porque o *b* que se poz a hum ponto não pôde remover os outros do seu natural. O exemplo se pôde por na 1 Dedução onde se acharmos *b mol* no signo *B*, diremos *fa*, e descendo para *A*, podemos dizer *re*, como na 1 Dedução, ou *mi* como na 3, se for necessario, porque hũa, e outra voz tem o mesmo tom.

Se

DIALOGICO.

Se houver *b* em outra qualquer voz , como se hã-de pronunciar ?

D. Como se dé o semitono entre essa voz , e a sua immediata por baxo , se nella não houver tambem *b* se dirã como melhor convier.

M. Se com a clave estiverem muitos *bb*, como sabereis formar huma Cantoria com duas Deduções ?

D. Se houver só dous *bb* , cada hum delles me dà hum *fa*, e cada *fa* huma Dedução, e ambas huma Cantoria.

M. Se houver 3 *bbb*, haverã 3 *fãs* ?

D. Não pôde haver em huma Cantoria mais que dous , e os seus *oxtavos*, e algum accidental de Passagem , como em qualquer Cantoria.

M. Pois havendo mais de dous *bb* , em quaes delles julgareis os 2 *fãs*.

D. Os *bb* se collocaõ em duas alternativas , a primeira começa em *B fa mi* , e a 2 em *E la mi* , e de cada hum destes signos para baxo se vaõ seguindo os *bb* por ordem , primeiro na primeira , que na segunda. Isto he posto o primeiro *b* em *B* , segue-se o 2 *E* , o 3 se põe ao pé do 1 em *A* , o 4 ao pé do 2 em *D* , o 5 ao pé do 3 em *G* , o 6 ao pé do 4 em *C* , o 7 ao pé do 5 em *F*. e vem a ficar em duas alas os *bb* , na primeira 4 , e na segunda 3.

M. Logo a primeira alternativa fica continuada nos signos *B* , *A* , *G* , *F*. e a 2 em *E* , *D* , *C*. na primeira o 1 , 3 , 5 , e 7 *b* ; na segunda o 2 , 4 , e 6 *b*.

D. Assim estaõ praticados na pag. 42.

M. Em quaes delles se julga hum e outro *fa* ;

D. Em cada alternativa hum , que serã sempre

I N D E X

no mais baxo , que nella se achar ;

M. E os outros que lhes ficaõ mais altos , que vozes daõ ?

D. Daõ as que se seguem a sima de *fa* , como se vé no lugar citado , e na *Tabella.* pag. 39.

onde o *b* da 3 *Dedução* diz *sol* na 5 , e *la* na 7 :

o *b* da 4 *Ded.* diz *sol* na 6 , e *la* na 8.

o *b* da 5 *Ded.* diz *sol* na 7 , e *la* na 9.

o *b* da 6 *Ded.* diz *sol* na 8.

o *b* da 7 *Ded.* diz *sol* na 9.

os *bb* da 8 , e 9 não tem onde digaõ outra voz.

M. Achado hum , e outro *fa* , e os seus oytavos que lhe forem necessarios , por elles se julgaõ as mais vozes de cada *Dedução* , e as mutanças necessarias , pelas observações que ficaõ feitas a cerca das duas ordinarias Cantorias , no 1 , e 2 Interrogatorio.

Tendes dito o que basta do *b mol* , dizey agora do sustenido , em primeiro lugar , a que vozes se applica ?

D. Ordinariamente o \sharp se applica a alguma de 3 vozes : *ut* , *fa* , *sol* , subindo de alguma destas para as suas superiores , ou descendo das superiores para cada huma destas. pag. 52.

M. O *b mol* costuma ordinariamente dar *fa* , porque abate meyo ponto ; o \sharp que levanta meyo ponto , porque não dará *mi* tambem ordinariamente ?

D. Posto que o \sharp eleve o tom a fazer semitono entre o seu ponto , e o seguinte para sima , não

DIALOGICO.

naõ he preciso nas 3 vozes assignadas variar a entoação , segundo o costume. Quando porém junto com a clave se põe no principio da regra , he signal de *mi* , na mesma forma que o *b mol* com a clave , mostra *fa* , como se vé praticado no exemplo.

pag. 50

E se mostra na *Tabella*.

pag. 46.

M. Em que ordem se collocaõ os sustenidos diante da clave ?

D. Tambem em duas alternativas como os *bb* , mas com esta differença , que os *bb* se accrescentaõ huns para baxo de outros , os sustenidos para cima huns dos outros.

M. Os primeiros signos de cada alternativa quaes são ?

D. A primeira começa em *F* , a 2 em *C*.

M. Como conhecereis a Cantoria com sustenidos diante da clave ?

D. Havendo 2 sustenidos , cada hum me dá hum *mi* , e se ficarem em quarta , no de cima tenho *la* para descer , e por baxo de cada hum *re* para subir. Se porém ficarem em quinta , onde se diz *re* para subir ao de cima , he *la* para descer ao *mi* de baxo.

M. Havendo mais sustenidos , em quaes delles se dirá *mi* ?

D. Em dous ultimos de cada huma das alternativas , que sempre he o mais alto que nella houver.

M. E nos mais , que abaxo delle estiverem , que vozes se dizem ?

I N D E X

D. As que por ordem se devem dizer de *mi* para baxo, como se vé na *Tabella* dos sustenidos onde o primeiro em *F*, dá *mi* na 4 Dedução, *la* na 5, *re* na 6, *sol* na 7. *ut* na 8, e *fa* na 9. O que no mesmo lugar se póde observar acerca dos mais. p. 46.

M. Quantas Cantorias se achão nas *Tabellas* do canto accidental ?

D. Na primeira *Tabella* a fl. 39. se achão mais 6 Deduções, e com ellas mais 6 Cantorias.

Na 2 *Tabella* a fl. 46. ha mais 7. Deduções, e com ellas mais 7 Cantorias.

M. Como acharemos os dous modos de subir, e descer, nas Cantorias accidentaes ?

D. Na 1 *Tabella* em que se sobe do 1 modo, se acha o 2, suppondo a Dedução antecedente oitava a cima; isto he: repetindo a 3 Dedução outra vez, se torna a achar *ut* em *F*, onde a 4 Dedução tem *sol*; o mesmo se póde ver com todas as mais Deduções da mesma *Tabella*.

Na 2 *Tabella* em que se sobe do 2 modo, se achará o primeiro, suppondo a Dedução antecedente tambem oitava a cima.

M. Poder-se-ha usar de sustenido, ou *b* nos pontos, em que na clave não houver algum destes signaes ?

D. Todas as vezes que for necessario; porque inda estão no seu natural.

M. Os pontos, que estiverem já alterados com *b*, ou \times na clave, como se poderaõ abater ou levantar ?

D. O \square quadro serve para ambos esses casos, como

DIALOGICO

mo fica dito no *cap. 8.*

pag. 53. n. 6.

M. Poderá haver caso, em que não seja necessário o **¶** para desfazer o effeito do *b* ou **¶** ?

D. Seguindo-se *pauza*, ou *clausula*, *distancia*, ou *variedade*.

pag. 52. n. 4.

M. Essa regra se entende no sentido em que falla o *cap. 8 do uso mais cõmum dos accidentes*; e não quando estão com a *clavella* que podeis a juntar outra circumstancia, que he: se quizermos subir outra vez pelo ponto, por onde descemos com *b*, o diremos no seu tom natural, se nelle não houver outro *b*. E pelo contrario, se quizermos descer pelo ponto, por onde subimos com **¶**, o diremos sem elle no seu tom natural, se não tiver outro sustenido.

V. INTERROGATORIO

M. Quantas são as figuras ?

D. São dez por todas, mas tirando as primeiras duas, são 8 sómente.

M. As *pauzas* quantas são ?

D. Tantas como as figuras, e de todas dez se usa.

pag. 9. n. 2.

M. Para que servem humas, e outras ?

D. As *figuras* para cantar, e as *pauzas* para calar.

n. 1.

M. Em que se distinguem as figuras humas das outras ?

D. Primeiramente na *çõr*, porque, são brancas

cas 2

I N D E X

cas : *Maxima* , *Longa* , *Breve* , *Semibreve* , *Minima* ; e as outras 5 são pretas : *Seminima* , *Colchea* , *Semicolchea* , *Fuza* , e *Semifuza*.

M. Em que mais se distinguem ?

D. Humas tem cauda , outras não , que são *Breve* , e *Semibreve*.

M. As pretas se distinguem pela cauda farpada , ou não , e terem humas mais farpas que outras.

Que valor tem as figuras , humas a respeito das outras?

D. Todas , excepto a primeira , vallem metade de suas mayores ; e excepto a ultima , vallem todas duas de suas menores. pag. 66.

M. Quaes são as *mayores* , e quaes as *menores* ?

D. *Mayores* são todas a respeito das seguintes , e *menores* , a respeito das antecedentes.

M. Ponde exemplo em algumas.

D. A breve val 2 semibreves , e cada semibreve metade da breve ; porque a primeira val 2 Compafos , a segunda hum. E continuando até o fim : a semib. val 2. min. a min. 2 femin. &c.

E dizendo para traz : a colchea val metade da femin. esta metade da min. esta metade da semib. &c.

M. Tambem se pôde dizer , que a semibreve val não só 2 minim. Mas tambem 4 feminimas , e 8 colch. &c. E que a minima val 2 femin. 4. colcheas 8-semicolc. &c. e que feminima val 2 colch. 4 semicolch. &c. e que a colchea val 2 semicolch. 4 fuzas &c. porque tudo isto se infere dos numeros da *Tab. deste cap.* pag. 63.

Onde podeis ver as formas das pausas de cada

D I A L O G I C O .

da huma das figuras, para saber distinguir humas de outras.

Que cousa he *Compasso*?

D. He o movimento certo para moderar o canto pelo valor das figuras.

M. De quantos modos se faz?

D. Ou seja vagaroso, ou apressado, se faz de hum de tres modos:

Binario com 2 partes,

Ternario com 3 partes,

Quadernario com 4 partes. pag. 65.

M. Por onde conhecereis de que modo será o compasso?

D. O signal do compasso, que está na *Tabella*, não pode por si só fazer que o compasso seja *Ternario*, mas sim *Binario* com figuras brancas, ou *Quadernario* com ellas pretas. n. 4.

D. Ha mais alguns binarios?

D. Com o C cortado de alto abaxo se faz outro binario mais apressado que o primeiro, com a mesma repartição n. 5. E alem destes se achão mais 2 binarios no *Cathalogo* dos tempos derivados.

M. Quando será o compasso *Ternario*? pag. 72.

D. Quando os numeros diante do C o determinarem, sendo collocados em algum dos 6 modos, que estão no *Cathalogo*.

M. Porque não será ternario tambem o que tem 6 colcheas, se os de 6 minimas, e 6 seminimas são ternarios?

D. Não ha necessidade de formar ternario com 6 col;

I N D E X

6 colcheas, porque no ternar. de 3 semin. se inclue o de 6 colch. chama-se binario o de 6 colch. porque comprehende meyo compasso do quader-nario de 12.

M. Como poderá qualquer figura valer 3 de suas menores :

D. Por sesquialtera com ponto adiante.

M. Quantos modos ha de sesquialtera.

D. Há 3 a primeira de *ponto* diante da figura pã-ra valer mais metade do que val. A 2 de *numero* que faz dizer tres colcheas, ou menores que ellas, no tempo em que só duas cabião. A 3 de *compasso*, que se forma com os numeros diante do *C.* pag. 67.

M. Como se entenderá que quantidade, e qualidade de figuras entrão no compasso, pelos numeros juntos a elle ?

D. Pelo numero debaxo sey a qualidade, e pelo de cima a quantidade. v. g. se o numero debaxo diz 4, sey que fala das seminimas ; se 8, das colcheas ; e se 2, falla das minimas : conhecida a qualidade pelo numero debaxo, tantas dessas figuras entraraõ no comp. quantas o numero de cima differ ; porque se differ 2 ou 3, ou 6, ou 9, ou 12, tantas cabem no compasso. pag. 70.

M. Como os numeros não tratem mais que de huma qualidade de figuras, que valor dareis ás mayores, e menores que ellas ?

D. Pelo que valem humas a respeito das outras, como fica dito. e na pag. 71.

E Ste o Index , que julguey mais accomodado para a obra , e para ó seu objecto : para a obra , porque sendo taõ pequena , naõ necessitava de *index* , mais que para facilitar a intelligencia della : para o seu objecto , para que os principiantes , a quem se dirige , possaõ melhor perceber o muito , que se inclue no abreviado deste Methodo. Se nelle descobrires , *Lector* , erros , a mim os attribue ; se acertos , a Deos se deve a gloria , *qui eruditis interest cogitationibus.*

